MASTER
NEGATIVE
NO. 93-81213-12

MICROFILMED 1993

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES/NEW YORK

as part of the
"Foundations of Western Civilization Preservation Project"

Funded by the
NATIONAL ENDOWMENT FOR THE HUMANITIES

Reproductions may not be made without permission from
Columbia University Library

COPYRIGHT STATEMENT

The copyright law of the United States - Title 17, United States Code - concerns the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material.

Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or other reproduction is not to be "used for any purpose other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement.

This institution reserves the right to refuse to accept a copy order if, in its judgement, fulfillment of the order would involve violation of the copyright law.

AUTHOR:

WECKLEIN, N.

TITLE:

UEBER DIE STOFFE...

PLACE:

MUNCHEN

DATE:

1891

Master Negative #

93-81213-12

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

887 Wecklein, Nikolaus, 1843-1926.
Z3 Über die stoffe und die wirkung der griechischen tragödie; festrede gehalten ... am 14 November, 1891.
München 1891. Sq. Q. 48 p.

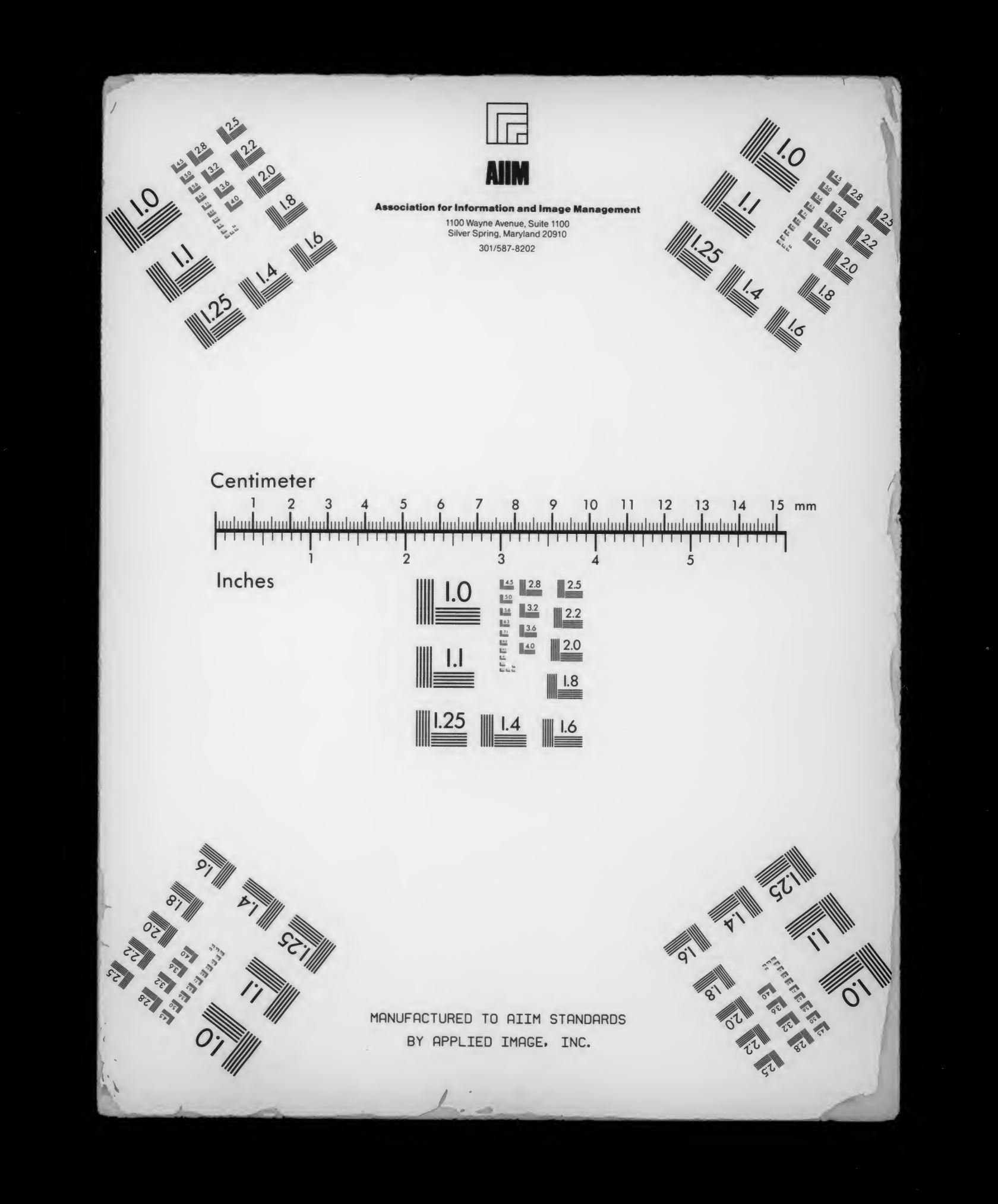
65524

No. 12 of a volume of pamphlets.

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35mm REDUCTION RATIO: 12X
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB
DATE FILMED: 3-25-93 INITIALS BE
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT


AIIM
Association for Information and Image Management
1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910
301/587-8202
Centimeter
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 mm
Inches
1 2 3 4 5
MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.

No. 12

Ueber

die Stoffe und die Wirkung

der

griechischen Tragödie.

Festrede

gehalten in der

öffentlichen Sitzung der k. b. Akademie der Wissenschaften
zu München

am 14. November 1891

von

N. Wecklein
o. Mitglied der philosophisch-philologischen Klasse.

München 1891
im Verlag der k. b. Akademie.

Ueber

die Stoffe und die Wirkung

der

griechischen Tragödie.

Festrede

gehalten in der

öffentlichen Sitzung der k. b. Akademie der Wissenschaften
zu München

am 14. November 1891

von

N. Wecklein
o. Mitglied der philosophisch-philologischen Klasse.

München 1891
im Verlag der k. b. Akademie.

Königl. bay. Akad. d. Wissenschaften,
Feb. 25, 1893.

Die Poetik des Aristoteles betrachten wir nicht mehr mit Lessing als ein ebenso unfehlbares Werk wie die Elemente des Euklid, aber wir vermögen keinen Satz daraus anzuführen, der als Irrtum oder als eine schiefe Beobachtung erkannt wäre. Das bessere Verständnis der Poetik hat durch die richtigere Auffassung der Tragödie auf die Hebung des deutschen Dramas mächtig eingewirkt. Noch sind wir nicht auf der Höhe angelangt: die Vollendung des deutschen Dramas ist nicht erreicht, die im vollen Sinne des Wortes klassische Tragödie wird von der Zukunft erwartet. Aber auch die Lehrsätze des Stagiriten sind nicht zu voller Klarheit gebracht, und so lange Hoffnung besteht, dass das richtigere Verständnis derselben dem deutschen Drama Dienste leisten kann, darf man sich durch den Umfang der vorliegenden Literatur nicht abschrecken lassen, über die Worte des grössten Philosophen nachzudenken, jedenfalls darf man die erkannten Wahrheiten nicht verdunkeln lassen. Wer es aber unternimmt, über die Aristotelische Definition der Tragödie öffentlich eine Meinung auszusprechen, muss gewissermassen eine Legitimation vorweisen in der Neuheit des Gesichtspunktes, von welchem aus er die Frage in Angriff nimmt. Ich möchte von den Stoffen der griechischen Tragödie ausgehen, da ohne Zweifel die Art des Stoffes für die Wirkung der Tragödie von grosser Wichtigkeit ist.

Wie der athenische Fackelwettlauf aus einem religiösen Brauche ein Spiel geworden, so hat sich das griechische Drama aus religiösen Gebräuchen entwickelt. Die scenischen Spiele blieben Festspiele zur Feier bestimmter heiliger Tage. Das Theater hatte eine gewisse religiöse Weihe. Sein Bestand war unabhängig von der Höhe des

Eintrittspreises und von der Menge der Zuschauer. Ueber die Annahme eines Stückes entschied der Archon, welchem die Festfeier oblag, nicht ein Theaterdirektor, der auf die Zugkraft des Stückes und ein volles Haus Rücksicht zu nehmen hat. Die Richter, welche den Preis erteilten, waren angesehene Männer; das Schicksal eines Stückes war nicht vom Beifall der Masse abhängig. Der idealen Bestimmung der Festspiele entsprachen die Stoffe. Herodot (VI 21) erzählt uns, dass die Athener dem Dichter Phrynichos, welcher sie mit der Aufführung des Dramas „die Einwohner von Milet“ zu Thränen gerührt hatte, eine Strafe von 1000 Talenten auferlegten und die Wiederaufführung des Stückes verboten, weil dieses ihnen ihr eigenes Leid vor Augen führte. Ich möchte hier der späteren Erklärung der Katharsis vorgreifend sagen: Die Athener wollten im Theater nicht wirkliches, sondern nachgebildetes Leid beweinen. Von Phrynichos und Aeschylos wurden die Siege über die Perser dramatisch behandelt; aber die Ereignisse wurden gewissermassen nicht in ihrer Wirklichkeit, sondern in ihrem Wiederscheine, in ihrer Wirkung auf die Perser dargestellt. Solche Stücke blieben Ausnahmen. Aristoteles[1]) berichtet von einem Drama des Agathon, in welchem Namen und Handlung frei erfunden waren. Der überlieferte Titel dieses Dramas Ἄνθος ist wahrscheinlich verdorben; jedenfalls dürfen wir annehmen, dass auch der freierfundene Stoff in das Gebiet des Mythus gerückt war. Als Euripides bei dem König Archelaos zu Gaste war, wollte er ihn in einem Bühnenspiel verherrlichen. Er nahm den Mythus des Temenos und setzte für Temenos den Namen Archelaos.[2]) Dem Mythus also waren für gewöhnlich die Stoffe der Tragödien entnommen. Der Mythus hatte die Weihe des Altertums, zum Teil auch eine religiöse Weihe und bot dem Dichter einen doppelten Vorteil. Er hatte auf der einen Seite das Glaubhafte historischer Stoffe, auf der anderen Seite war er beweglicher

1) Poet. c. 9 p. 1451^{b} 21.
2) Vgl. die bei Nauck Trag. Gr. Frgm. p. 426^{2} gesammelten Stellen.

und flüssiger als die Geschichte. Der Zuhörer glaubte an den Mythus, liess sich aber gern eine andere Wendung desselben gefallen. Darum sagt Aristoteles im 14. Kapitel der Poetik (1453^{b} 22): „Die überlieferten Fabeln darf man nicht auflösen, z. B. die Sage, dass Klytämestra durch Orestes, Eriphyle durch Alkmäon umkam; aber man muss frei dazu erfinden und die überlieferten Züge richtig verwerten.“ Das Vorgehen des Agathon, die vollständig freie Erfindung der Handlung, billigt Aristoteles;[1]) er sucht sogar dazu anzueifern: „man muss nicht absolut verlangen, dass man an den überlieferten Mythen, denen die besten Tragödien entnommen sind, festhalte. Es wäre das ja auch ein lächerliches Verlangen; denn auch die bekannten Stoffe sind doch immer nur wenigen bekannt, und bereiten doch allen Genuss“. Aber an einer anderen Stelle (c. 13 p. 1453^{a} 17) sagt er: „Anfänglich (d. h. so lange man sich der eigentlich tragischen Gestalt der Fabel nicht bewusst war) nahmen die Dichter die nächsten besten Stoffe der Reihe nach her, jetzt aber bewegen sich die schönsten Tragödien, die verfasst werden, in wenigen Sagenkreisen, z. B. in dem des Alkmäon, Oedipus, Meleager, Thyestes, Telephos.“ Zur Zeit des Aristoteles also waren die tragischen Stoffe nicht nur auf den Mythus beschränkt, sondern auch auf gewisse Kreise des Mythus eingeengt. Damit ergeben sich zwei neue Eigenschaften der behandelten Stoffe, welche für unseren Zweck besonders wichtig sind. Aeschylos nannte seine Werke Brosamen von der reichbesetzten Tafel Homers. Homer war allen irgendwie gebildeten Griechen bekannt. Es waren also auch die aus ihm entnommenen Mythen allgemein bekannt. Weniger geläufig allerdings waren die den übrigen epischen Dichtern entnommenen Stoffe, und Aristoteles sagt in der angeführten Stelle, dass auch die bekannten Mythen vielen Zuschauern unbekannt seien. Aber was thut Euripides bei der Aufführung von minder bekannten Sagen? Im Prologe gibt er den Ausgang und teilweise auch den Verlauf der Handlung mehr

1) Poet. c. 9 p. 1451^{b} 23.

oder weniger deutlich an. Man hat sich vielfach über diese Prologe gewundert, weil man die von den alten Tragikern beabsichtigte ästhetische Wirkung verkannte. Eine Handlung wie die der Emilia Galotti hätte dem athenischen Publikum nicht geboten werden können. Nicht eine auf den Gang der äusseren Handlung gerichtete Neugierde, sondern ästhetisches Interesse für die Art der Behandlung und für die Motivierung der Willensentschlüsse setzten die Dichter bei den Zuschauern voraus. Am meisten erkennt man das ästhetische Interesse aus der weiteren Eigenschaft des Stoffes, welche sich aus der angeführten Stelle des Aristoteles ergibt. Wenn sich die Tragödien zuletzt auf wenige Mythenkreise beschränkten, so mussten die gleichen Stoffe immer wieder vorgeführt werden. Ein Blick in die Fragmentensammlung von Nauck bestätigt dieses. Bei der böswilligen Kritik, welcher die Dichter zur Zeit des Aristoteles unterlagen,[1]) ist es natürlich, dass unter solchen Umständen gern die Originalität einer Dichtung bestritten wurde. Deshalb gibt Aristoteles die Bestimmung, dass nicht der Stoff für Gleichheit oder Verschiedenheit einer Tragödie massgebend sei, sondern die Originalität sich durch die Verschiedenheit der Schürzung und Lösung bestimme.[2]) Die vielfache Behandlung der gleichen Stoffe musste die Aufmerksamkeit der Zuschauer gerade auf die Art der Schürzung und Lösung richten.

Am besten lässt sich an einem Beispiele erkennen, wie die Dichter den gleichen Stoff in verschiedener Weise behandelten, wie sie die Erfindungen der Vorgänger verwerteten, änderten oder auch Kritik an denselben übten und wofür sie die Teilnahme der Zuschauer in Anspruch nahmen. Ich wähle als Beispiel die Philoktete der drei Tragiker, welche Dion Chrysostomos in seinem 52. Vortrag

1) Poet. c. 18 p. 1456^{a} 5 *ὡς νῦν συκοφαντοῦσιν τοὺς ποιητάς.*

2) So fasse ich die Worte ebd. 7: *δίκαιον δὲ καὶ τραγῳδίαν ἄλλην καὶ τὴν αὐτὴν λέγειν οὐδὲν ἴσως τῷ μύθῳ· τοῦτο δέ, ὧν ἡ αὐτὴ πλοκὴ καὶ λύσις,* während Vahlen Beitr. II S. 54 meint, es werde damit eine beliebte Abschätzung der Tragödie nach dem Stoff als untergeordnet abgewiesen, andere aber, welche die Worte vor *τραγῳδίας δὲ εἴδη εἰσὶ τέσσαρα* 1455^{b} 32 einsetzen, darin den Einteilungsgrund für die vier Arten der Tragödie sehen.

mit einander verglichen hat. Ausser der Tragödie des Sophokles und Fragmenten der beiden anderen Stücke haben wir noch eine Paraphrase des Euripideischen Philoktet im 59. Vortrag desselben Rhetors. Aus Homer (B 721 ff.) wussten die Zuschauer, dass Philoktet von den Achäern bei der Fahrt nach Troia auf der Insel Lemnos ausgesetzt wurde, weil die Wunde von einem Schlangenbiss das Zusammensein mit ihm unerträglich machte, dass er dort Leiden erduldete. bis die Achäer seiner gedenken mussten. Warum sie sich an ihn erinnerten, musste jeder Leser fragen und das nachhomerische Epos gab darauf die Antwort: Der von Odysseus gefangen genommene Seher Helenos hatte geweissagt, dass Troia ohne den Bogen des Herakles, welchen Philoktet besass, nicht erobert werden könne. Den Auftrag, den kranken Helden von Lemnos herbeizuholen, erhielt nach der „kleinen Ilias“ Diomedes. Der Name des Odysseus ist, wie Welcker ep. Cycl. II S. 238 gesehen hat, ausgelassen oder ausgefallen, da nach Dion Chrysostomos Odysseus bereits bei „Homer“ beteiligt war. Im Epos musste die Handlung ohne besondere Schwierigkeiten vonstatten gehen. Das geschah dadurch, dass die Göttin Athene den Odysseus verwandelte. Dem dramatischen Dichter war die Person des Odysseus zur Schaffung eines dramatischen Konflikts willkommen. Bei Aeschylos unterzog sich Odysseus allein der schwierigen Aufgabe. Den Prolog spricht Odysseus, so dass die Zuschauer sofort den Mann, welcher nachher den anderen unbekannt ist, kennen und das Ziel der Handlung erfahren. Odysseus gibt an, dass er den Philoktet unter dem Vorgeben, nach der Heimat zu fahren, auf sein Schiff locken will, um ihn nach Troia zu bringen.[1]) Odysseus tritt zur Seite, da er den Philoktet nahen hört. Dieser bricht aus in Klagen über seine Not (Fr. 249 f.).[2]) Dann erscheint

1) Dies muss man aus dem Versuch die Schmerzen zu verbeissen, wovon nachher die Rede sein wird, schliessen; denn die Verheimlichung der Krankheit hätte keinen Zweck, wenn Philoktet nicht mit dem Fremdling zu Schiffe gehen wollte. Die Sehnsucht nach der Heimat, welche Philoktet in den ersten Worten ausspricht, hatte also eine Beziehung zur nachfolgenden Handlung.

2) Der Ausruf *Σπερχειὲ ποταμὲ βούνομοί τ' ἐπιστροφαί* passt nur als Beginn eines

der Chor, aus Lemniern bestehend, um sich nach Philoktet umzusehen. Philoktet beschreibt dem Chor seine Schicksale, den Anlass und die Natur seiner Krankheit (Fr. 252 f.). Odysseus erscheint vor Philoktet. Aeschylos lässt ihn ohne weitere Motivierung dem Philoktet unbekannt sein. „Warum auch nicht," bemerkt Dion, „da nach zehn Jahren die Krankheit, die Not und die Einsamkeit ihre Wirkung gethan hatten? Odysseus konnte es auch ohne Gefahr wagen zu einem Kranken hinzutreten. Die ganze Kraft des Philoktet bestand im Bogen und war unbrauchbar, wenn man nahe zu ihm hintrat." Odysseus gewinnt die Freundschaft des Philoktet dadurch, dass er ihn mit falschen Nachrichten von dem Untergang der Achäer und dem Tode des Agamemnon erfreut; ja er erzählt von Odysseus selbst, dass er wegen eines ganz schmählichen Vergehens (wegen Verleumdung des Palamedes) hingerichtet worden sei. Den Mann, der ihm so willkommene Kunde von den bitter gehassten Feinden bringt, nimmt Philoktet gerne bei sich auf. Er bittet Odysseus, dieser möge ihn auf seinem Schiffe in die Heimat mitnehmen, was Odysseus nach scheinbarem Zögern gewährt. Recht zur Unzeit für Philoktet kommt ein Anfall der Krankheit; der Kranke sucht zuerst die Schmerzen zu bezwingen, wird aber zuletzt von denselben überwältigt.[1]) Ganz trostlos klagt er über den Fuss, der ihm solche Not verursacht, und wünscht sich den Tod (Fr. 254 f.). Zuletzt sinkt er in Schlaf, nachdem er den Bogen an einer dunklen Fichte aufgehängt (Fr. 251) und die Bewachung desselben dem Odysseus anvertraut hat. Dieser benützt die Gelegenheit und nimmt den Bogen an sich. Im Besitz desselben gibt er sich dem wiedererwachten Philoktet zu

---

Monologs, nicht in Gegenwart anderer. Fr. 250 *ἔνθ' οὔτε μίμνειν ἄνεμος οὔτε πλεῖν ἐᾷ* kann auch zu einer Frage gehören, die nachher Philoktet an Odysseus richtet, wie es komme, dass er an dieser Küste gelandet sei.

1) Aspasios Kommentar zur Nikom. Ethik ed. G. Heylbut p. 133 *ὁ παρὰ τῷ Θεοδέκτῃ Φιλοκτήτης ὑπὸ τῆς ἕχεως πεπαρμένος κρύπτειν βουλόμενος τοὺς περὶ νὸν Νεοπτόλεμον μέχρι μέν τινος ἀντέχει, ὕστερον δὲ οὐχ ὑπομένων τὸ μέγεθος τῶν ἀλγηδόνων φανερὸς γίνεται. τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον εἰσήγαγεν αὐτὸν καὶ Σοφοκλῆς καὶ Αἰσχύλος.* Die Angabe *τοὺς περὶ Νεοπτόλεμον* ist ungenau.

erkennen und gesteht ihm die volle Wahrheit. Der schmerzlich Ueberraschte ist wohl über den Betrug sehr erbittert; aber die Rede des Odysseus, der ihm Heilung durch Machaon verspricht und den Ruhm, Troia zu erobern, in Aussicht stellt, und die Scheu vor dem Orakelspruch, in welchem er den Wink der Götter erkennt, dann auch die äussere Not, da er des Bogens beraubt ohne Nahrung und allen Gefahren ausgesetzt ist, bestimmen ihn nachzugeben und dem Odysseus zu folgen. Gewiss hat in der versöhnenden Rede des Odysseus die Vaterlandsliebe ein schwerwiegendes Moment abgegeben. Odysseus musste angeben, dass er sich des Bogens nur zum allgemeinen Besten bemächtigt habe. Dieser Schluss war bei Aeschylos möglich, weil er weder das hinterlistige Wesen des Odysseus noch die Erbitterung des Philoktet gegen die Achäer auf die Spitze getrieben hatte. Der Charakter beider hat bei Euripides, dessen Drama im Jahre 431 aufgeführt wurde, eine andere Schattierung erhalten. Odysseus ist der ehrgeizige, vielgeschäftige Mann, dem der Zweck jedes Mittel heiligt; Philoktet ist von solchem Ingrimm gegen die Achäer erfüllt, dass er den Odysseus sofort erschiessen will, wie er hört, dass er vom Heere herkommt. Den Prolog spricht wieder Odysseus: „Ich fürchte, der Ruhm meiner Weisheit wird einmal als Lüge erscheinen; denn Weisheit ist es doch nicht, während ich in gemächlicher Ruhe als gemeiner Mann gleiches Schicksal mit den Vornehmsten des Heeres haben könnte, ohne Ruhe und Rast für das allgemeine Wohl zu wirken. Aber es gibt ja nichts so Eitles wie den Menschen; diejenigen, die über das Mass der andern hinausstreben, ehren und achten wir als Männer im Staate. Dieser Ehrgeiz treibt auch mich immer zu neuen Abenteuern, und aus Angst den Ruhm meiner früheren Mühen zu verlieren, weise ich auch die neuen Arbeiten nicht von mir. So habe ich wieder ein sehr gefährliches Unternehmen auf mich genommen, den Philoktet und den Bogen des Herakles den Kampfgenossen zuzuführen, nachdem Helenos geweissagt hat, dass ohne diese Troia nicht erobert werden könne. Den Fürsten habe ich das Unternehmen nicht zugesagt, da ich den

Hass des Mannes gegen mich kannte, der ich an seiner Aussetzung schuld war, als er von der Natter die unheilbare Wunde erhalten hatte. Ich konnte auch nicht daran glauben irgend ein Mittel der Ueberredung und Versöhnung zu finden. Im Gegenteil hätte er mich sofort getötet. Da aber erschien mir Athena im Traume und munterte mich auf, ohne Sorge an den Mann heranzutreten: sie werde meine Gestalt und Stimme ändern. Erst so habe ich den Mut gewonnen und bin ich hergekommen (während Diomedes bei dem Schiffe zurückgeblieben ist, um später als Kaufmann verkleidet aufzutreten).[1]) Ich höre aber, dass auch Gesandte der Troer heimlich abgesandt sind, um durch Geschenke und dank dem Hasse gegen uns den Philoktet und seinen Bogen für Troia zu gewinnen. Es handelt sich also um den höchsten Preis; erreiche ich diesmal mein Ziel nicht, so ist alles früher Erworbene verloren. Ha! da kommt der Mann! Der schwere Gang verrät ihn schon. Sein schmerzgequältes Aussehen ist schrecklich anzuschauen und seine Kleidung absonderlich. Tierfelle umhüllen ihn. Wohlan! stehe mir bei, Athena, und sorge dafür, dass dein Versprechen nicht unerfüllt bleibe.“ Wir sehen an diesem Monolog des Odysseus, wie Euripides die mangelhafte Motivierung seines Vorgängers kritisiert. Er bezeichnet es als unglaubhaft, dass Odysseus von Philoktet nicht erkannt wird und hinterher, nachdem er sich zu erkennen gegeben hat, ihn durch begütigende Worte versöhnt. Die Heldenkleidung, die Aeschylos ohne weiteres dem Philoktet gelassen hat, vertauscht Euripides mit Tierfellen, da es nicht wahrscheinlich ist, dass die Kleidung des Philoktet zehn Jahre lang gehalten hat. Dion hebt die allseitige Sorgfalt des Euripides hervor, der sich nichts Unglaubhaftes und Unbegründetes gestattete. In zwei Punkten griff Euripides wieder auf das Epos zurück, in der Hinzunahme des Diomedes, den Aeschylos wahrscheinlich schon deshalb nicht gebrauchen konnte, weil er damals nur

1) Die Ankündigung des Diomedes, welche Dion übergangen hat, konnte im Prologe nicht fehlen.

zwei Schauspieler zur Verfügung hatte, und in der Verwandlung des Odysseus. Dieses unkünstlerische und mehr dem Epos als dem Drama zustehende Mittel erlaubte sich Euripides, um eine neue Verwicklung in die Handlung zu bringen, welche zu einem *ἀγὼν σοφίας*, einem Redeturnier, Gelegenheit gab, indem er eine Troische Gesandtschaft einführte. Die folgende Unterredung des Philoktet und Odysseus entwickelt sich sehr schön. Sobald Philoktet hört, dass der unbekannte Fremdling von dem Heere herkommt, legt er den Bogen auf ihn an. Nur wie er von Misshandlungen vernimmt, die der Fremde von den Achäern erlitten haben will, lässt er sich herbei ihm weiteres Gehör zu schenken. Odysseus erzählt den Untergang des Palamedes durch den allgemeinen Peiniger aller Griechen, der nur mit Lug und Trug zu Werke gehe. Als Freund des Palamedes habe er sich dem Verderben, dem alle Freunde des Palamedes anheimgefallen seien, nur durch die Flucht entzogen. „Du bist in gleicher Not wie ich; wenn Du mir zur Heimkehr behilflich bist, wirst Du mir eine Wohlthat erweisen und zugleich Dir einen Dienst, da ich Deinen Lieben zu Hause Kunde über Dein Elend bringen werde.“ Philoktet erwidert gerührt: „Armer Mensch, Du hast einen schlechten Helfer gefunden, der selbst hülflos an diese Küste hinausgeworfen ist und sich jämmerlich mit Hilfe dieses Bogens Nahrung und Kleidung verschafft; denn meine frühere Kleidung ist mit der Zeit unbrauchbar geworden. Wenn Du dieses Leben mit mir teilen willst, bis Dir anderswoher Rettung kommt, soll es Dir nicht missgönnt sein. Aber meine Grotte sieht nicht einladend aus und die Spuren meiner Krankheit erregen Ekel; meine Gesellschaft ist nicht angenehm, wenn der Schmerz mich anfällt, obschon die anfängliche unerträgliche Heftigkeit der Krankheit mit der Zeit nachgelassen hat.“ Bei Aeschylos gewinnt Odysseus die Freundschaft des Philoktet durch die Freude, die er ihm mit der unwahren Nachricht von dem Untergang seiner Feinde bereitet. Euripides muss das ändern, weil sonst die Troische Gesandtschaft zwecklos wäre. Die Aenderung wird zu einer starken Steigerung

durch den Widerspruch, indem Odysseus, den Philoktet am meisten hasst, mit der gemeinsamen Feindschaft gegen Odysseus die Freundschaft des Philoktet sich erschleicht. — In der Parodos tritt ein Chor auf, der gleichfalls aus Lemniern besteht. Dieser entschuldigt sich, dass er sich bisher so wenig um Philoktet bekümmert habe. Auch damit verbessert Euripides eine Unwahrscheinlichkeit des Aeschylos, der den Umstand, dass sich so lange Zeit niemand des Philoktet angenommen haben soll, ausser Acht liess. Philoktet teilt in der folgenden Unterredung mit dem Chor mit, dass der Hirte Aktor ihn von Zeit zu Zeit besucht habe.[1]) Dann erscheint die Troische Gesandtschaft mit Paris an der Spitze.[2]) Paris legt die Verhältnisse dar; er gesteht sein eigenes Unrecht ein und gibt schliesslich die glänzenden Anerbietungen bekannt, welche die Troer dem Philoktet machen, wenn er in ihre Stadt kommen und mit ihnen die Griechen, die gemeinsamen Feinde, vernichten wolle. Da tritt Odysseus hervor: „Wenn es sich um einzelne handelte, würde ich schweigen; nun aber da das Wohl des ganzen Heeres in Frage steht, ist es eine Schande zu schweigen und Barbaren reden zu lassen. Nein, ich werde reden, wenn er mir auch durch das Eingeständnis seiner Schuld den Hauptstoff weggenommen hat. Aber von mir ja sollst Du nur Thatsachen vernehmen, während dieser seine eigene Person blossstellen mag.“ Das Motiv des Patriotismus, welches bei Aeschylos zur schliesslichen Versöhnung gebraucht wird, hat Euripides in dieser Rede verwertet (Fr. 798). Die Beredsamkeit des Odysseus obsiegt; die Troer werden abgewiesen. — Aus der ersten Unterredung des Odysseus und Philoktet ergibt sich, dass das Fahrzeug, auf dem Odysseus in der Nacht von Troia herübergefahren sein will, nicht dazu benützt werden kann, um den Philoktet

1) Man darf nicht nach den Worten des Dion (52) *αὐτὸς γοῦν ὁ Εὐριπίδης τὸν Ἄκτορα εἰσάγει, ἕνα Λημνίων, ὡς γνώριμον τῷ Φιλοκτήτῃ προσιόντα καὶ πολλάκις συμβεβληκότα* den Aktor für eine Person des Dramas halten; denn für das Auftreten desselben ist an keiner Stelle der Handlung ein irgendwie geeigneter Platz.

2) Vgl. Sitzungsb. der philos. u. hist. Cl. 1888, I S. 130 ff.

auf's Schiff zu locken. Die Möglichkeit hiezu bietet der als seefahrender Kaufmann verkleidete Diomedes. Er beginnt: „Ich lobe den, der glücklich heimgekehrt zuhause bleibt; die Ladung ist am Lande und er fährt nicht wieder aus“.[1]) Philoktet und Odysseus bitten den Kaufmann, sie auf seinem Schiffe in die Heimat mitzunehmen. Da stellt sich ein Anfall der Krankheit ein und während Odysseus den Kranken pflegt, entwendet Diomedes den Bogen. Nachdem Philoktet sich wieder erholt hat und den Bogen zurückfordert, gibt sich Odysseus zu erkennen und teilt den ganzen Plan mit. Er redet ihm eindringlich zu, seinem Grimm ein Ziel zu setzen (Fr. 799); schliesslich, da der über den schmählichen Betrug entrüstete Philoktet unerbittlich bleibt und sich auch durch die äusserste Not, der er des Bogens beraubt entgegensieht, nicht umstimmen lässt, sind Odysseus und Diomedes bereit, mit dem Bogen allein abzugehen, indem Odysseus sich tröstet, dass nach der richtig verstandenen Weissagung des Helenos der Bogen zur Eroberung Troia's genüge. Damit wäre die Handlung zu Ende; aber die Göttin Athena, welche dem Odysseus glückliches Gelingen des Unternehmens versprochen hat, erscheint. Ihrem Geheisse, mit nach Troja zu folgen, fügt sich Philoktet. — Bei Sophokles, welcher sein Drama im Jahre 409 aufgeführt hat, sind alle brauchbaren Elemente der Vorgänger gewahrt. Der Handlung aber ist statt des rhetorischen Interesses, welches ihr Euripides mit der Troischen Gesandtschaft gegeben hat, ein bedeutendes ethisches Interesse gewonnen durch die Umwandlung, welche in dem Charakter des Neoptolemos vor sich geht. Diesen gibt Sophokles dem Odysseus zum Begleiter. Der ehrliche Jüngling, dem Lug und Trug ebenso verhasst ist wie seinem Vater Achilleus, wird von Odysseus durch die Aussicht auf Ruhm und die Rücksicht auf das Wohl des ganzen Heeres verleitet, sich zur Ueberlistung des Philoktet herzu-

1) Vgl. die Worte des heimkehrenden Theophilos in Menanders *Ναύκληρος* (Fr. 349 Ko.) *ὦ φιλτάτη γῆ μῆτερ .. ὡς δῆτ' ἐχρῆν, εἴ τις πατρῴαν παραλαβὼν γῆν καταφάγοι, πλεῖν τοῦτον ἤδη διὰ τέλους καὶ μηδ' ἐπιβαίνειν γῆς κτλ.*

geben. Die Umwandlung, infolge deren sich Neoptolemos von der Lüge frei macht und seine ursprüngliche Natur wiedergewinnt, ist der Angelpunkt der Handlung. Das schmiegsame Wesen des Neoptolemos steht dem unbeugsamen Charakter des Philoktet gegenüber; so kann es keinen Kompromiss geben und keine Rücksicht auf die Opportunität obwalten. Die Lüge muss voll und ganz vernichtet werden, mag auch aller Ruhm darüber zugrunde gehen. Die undramatische Verwandlung der Gestalt lässt Sophokles fallen; bei ihm wird Neoptolemos vorgeschickt, der sich vor Philoktet nicht zu fürchten braucht. Um Unwahrscheinlichkeiten zu vermeiden und den Eindruck der Hilflosigkeit besonders nach dem Raube des Bogens zu steigern, lässt der Dichter den kranken Helden in einem menschenleeren Teile der Insel, der deshalb von Seefahrern selten besucht wird, ausgesetzt sein. Die ganze Insel braucht deshalb nicht menschenleer zu sein, da Philoktet nicht weit gehen kann (42). Der Chor ist aus Schiffsoldaten des Neoptolemos gebildet. Ihr Auftreten wird damit motiviert, dass sie ihrem Herrn zu Diensten sein müssen. Philoktet tritt in gewöhnlichen Kleidern auf, nicht in Tierfellen; er hat die Kleider von mitleidigen Seefahrern erhalten, die von Zeit zu Zeit an die Küste verschlagen wurden (309). Nach Euripides durfte dies Sophokles nicht unbeachtet lassen. An die Stelle des Diomedes tritt bei Sophokles ein als seefahrender Kaufmann verkleideter Matrose des Neoptolemos. Durch die Aufnahme des Euripideischen Kaufmanns ist eine kleine Unebenheit in die Dichtung des Sophokles gekommen. Neoptolemos gewinnt als Sohn des Achilleus und als einer, der bei der ersten Fahrt und der Misshandlung des Philoktet nicht beteiligt gewesen, besonders aber infolge gemeinsamer Feindschaft (512) gegen die Atriden und Odysseus, von denen er gleichfalls schwer gekränkt sein will, die Freundschaft des Philoktet. Den inständigen Bitten, ihn in die Heimat mitzunehmen, gibt scheinbar zögernd Neoptolemos nach. Alles geht sonach gut von statten und sie sind bereits im Begriff, zum Schiffe aufzubrechen. Da kommt ohne Not und nur hinderlich der Kaufmann dazwischen. Sophokles wollte nicht wie

bei Aeschylos hier gleich den Anfall der Krankheit eintreten lassen. Die Aufregung, welche die aus Wahrheit und Dichtung gemischte Erzählung des Kaufmanns von der Aussendung des Odysseus und Diomedes zur Herbeiholung des Philoktet diesem verursacht, macht den Ausbruch der Krankheit viel wahrscheinlicher. Auch ist die Scene von Bedeutung für die Umwandlung des Neoptolemos, dem Zeit gelassen werden muss, um sich eines Besseren zu besinnen. Sophokles motiviert nun diese Scene damit, dass Odysseus den Kaufmann schicken will, wenn das Unternehmen keinen raschen Fortgang nehme (126 f.). So empfindet der Zuschauer den Anstoss, dass der Kaufmann in dem Augenblicke hinderlich dazwischen kommt, wo alles aufs beste geht; denn man wünscht immer den Fortgang eines geschickten Unternehmens. Indes liegt darin eine Peripetie, dass Odysseus mit seiner Schlauheit das Gegenteil von dem erreicht, was er erzielt (431 f.). Beim Eintreten der Schmerzen sucht Philoktet wie bei Aeschylos die ihm recht zur Unzeit kommende Qual zu verwinden, wird aber zuletzt überwältigt. Dieser Vorgang erhält bei Sophokles einen besonderen Wert durch den Eindruck, welchen er auf das edle Herz des Neoptolemos macht. Den Schlaf des Philoktet rät der Chor zu benützen, um mit dem Bogen, welchen Philoktet seinem vermeintlichen Freunde anvertraut hat, davonzugehen. So wurde in den beiden vorausgehenden Stücken die Krankheit oder der Schlaf zu gemeiner Handlung gegen Philoktet benützt. Neoptolemos, der bereits wankt und die niedrige Handlungsweise verabscheut, deutet den Orakelspruch anders als Odysseus bei Euripides und hält die Person des Philoktet selbst für nötig. Odysseus dagegen bringt auch bei Sophokles die Auslegung vor, dass man des Philoktet nicht bedürfe (1055). Wie die Verwicklung, ist die Lösung der Handlung bei den Dichtern eine verschiedene. Bei Aeschylos schliesst die Handlung nach dem Vorgang des Epos damit, dass Philoktet sich fügt und der Held samt dem Bogen gutwillig folgt. Bei Euripides wird nur der Bogen gewonnen, das Mitgehen des Helden bewirkt erst der deus ex machina. Bei Sophokles bleibt

der Held und der Bogen zurück und wird in Bezug auf beide das Orakel erst durch den deus ex machina erfüllt.

Von den Tragödien anderer Dichter, welche den gleichen Stoff behandelten, des Antiphon,[1]) des Philokles, des Theodektes haben wir nur geringe oder keine Ueberreste. Theodektes, der Freund des Aristoteles, nahm an der Sage eine eigentümliche Neuerung vor: Philoktet ist von einer Schlange nicht in den Fuss, sondern in die Hand gebissen.[2]) Bei einer solchen Neuerung wird man an die Verse des Horaz (de arte poet. 128) erinnert:

> difficile est proprie communia dicere; tuque
> rectius Iliacum carmen deducis in actus,
> quam si proferres ignota indictaque primus.

Horaz bezeichnet es als bedenklich, die zu allgemeiner Giltigkeit gelangte Gestalt des Mythus, also besonders die Homerische Form der Sage zu ändern,[3]) wie auch Aristoteles vorschreibt, an den überlieferten Mythen, z. B. dass Klytämestra durch Orestes den Tod

1) Das aus einem *Φιλοκτήτης* entnommene Fragment Adesp. 10 p. 841 N.
τίς δ' ἂν σε νύμφη, τίς δὲ παρθένος νέα
δέξαιτ' ἄν; εὖ γοῦν ὡς γαμεῖν ἔχεις, τάλας.
dürfte aus der Tragödie des Antiphon stammen, da es dem Gespräch über die Vorzüge und Nachteile des Greisenalters entnommen zu sein scheint, von welchem das Fragment des *Φιλοκτήτης* dieses Dichters (p. 793 N.) *σοφόν γέ τοί τι πρὸς τὸ βουλεύειν ἔχει | τὸ γῆρας, ὡς δὴ πόλλ' ἰδόν τε καὶ παθόν* herrührt. Versetzt man das Fragment in einen solchen Streit über die guten und schlimmen Seiten des Greisenalters, so verliert es die komische Färbung, welche es sonst bei der Anrede des Philoktet haben würde.

2) Wie bei Aeschylos kann auch hier Philoktet den Schmerz nicht verbeissen und ruft zuletzt: *κόψατε τὴν ἐμὴν χεῖρα.* So ruft der von Schmerzen Gepeinigte bei Aeschylos: *ὦ πούς, ἀμήσω σε* (Fr. 254), bei Sophokles (747): *πρὸς θεῶν, πρόχειρον εἴ τί σοι, τέκνον, πάρα ξίφος χεροῖν, πάταξον εἰς ἄκρον πόδα· ἀπάμησον ὡς τάχιστα.* Die Dichter trugen kein Bedenken, solche Züge festzuhalten.

3) Die Worte proprie communia werden verschieden erklärt; aber die Terminologie der Scholien, nach welcher *κοινὸς λόγος* die Homerische Form des Mythus, *ἰδίως* die davon abweichende Gestaltung desselben bezeichnet, gibt die richtige Auffassung. An und für sich muss proprie mit ignota indictaque primus zusammenfallen; dagegen deckt sich communia mit dem folgenden Ausdruck publica materies nicht; denn dieses bedeutet den von mehreren behandelten Stoff. Der Stoff des Philoktet, des Oedipus, der Antigone war eine publica materies.

gefunden hat, festzuhalten. Wie Aristoteles gleichfalls angibt, hindert dieses Festhalten zweckmässige Neuerungen nicht, wie wir solche besonders im Philoktet des Euripides und Sophokles gefunden haben, während die erwähnte Neuerung des Theodektes nicht als eine zweckmässige und glückliche erscheinen kann.

Die selbständige Bedeutung, die für uns das gewählte Beispiel gewann, hat uns fast von unserer eigentlichen Aufgabe abgeführt; doch wird die Erkenntnis, wie die Tragiker ihre Stoffe behandelten, von Wert sein für die Frage, worauf das Interesse der Zuschauer gerichtet war.

Die Griechen, welche „den Traum des Lebens am schönsten geträumt haben", verdankten die Entwicklung ihrer Kunst zur Vollkommenheit nicht den Anregungen und Vorbildern, die ihnen die hochentwickelte Kunst eines fremden Volkes darbot, sondern ihrem eigenen Formensinn. Dieser Formensinn hat sie auch in der Poesie von Stufe zu Stufe gehoben; mit diesem Feingefühl für die Form haben sie die Werke der Dichter genossen. Wenn wir also die Wirkung würdigen wollen, welche die Dichtung auf griechische Zuhörer übte, dürfen wir das ästhetische Interesse der Griechen nicht ausser Acht lassen. Natürlich gab es auch bei den Griechen ein doppeltes Publikum, ein gebildetes und ein ungebildetes. Aristoteles erwähnt das selbst;[1]) aber der Zusammenhang der Stelle, wo er davon spricht, lässt erkennen, dass er bei seiner Bestimmung der Wirkung der Tragödie wie überhaupt bei seiner Theorie der Poetik das gebildete Publikum im Auge hatte oder noch mehr seinem philosophischen Urteile folgte (vgl. Poet. c. 13 1453 [a] 33 u. 1453 [b] 8).

Mit dem Gesagten hoffe ich einen neuen Gesichtspunkt für die Erörterung der Katharsisfrage gewonnen zu haben. Diejenigen, welche über diese Frage handeln, klagen häufig über die massenhafte Literatur, welche sich mit der „Reinigung der Leidenschaften"

1) Polit. 8, 7 1342 [a] 19 *ὁ θεατὴς διττός, ὃ μὲν ἐλεύθερος καὶ πεπαιδευμένος, ὃ δὲ φορτικὸς ἐκ βαναύσων καὶ θητῶν ἄλλων τοιούτων συγκείμενος.* Goethe sagt: „Der rohe Mensch ist zufrieden, wenn er nur etwas vorgehen sieht; der gebildete will empfinden, und Nachdenken ist nur dem ganz ausgebildeten angenehm".

beschäftigt, bieten aber selber ihrer Klagen uneingedenk den Lesern umfangreiche Schriften und endlose Ausführungen. Um nicht in den gleichen Fehler zu verfallen, will ich über die meines Erachtens feststehenden Punkte mit kurzen Angaben hinweggehen und nur den zwei Fragen, welche das Wesen der Sache betreffen, besondere Aufmerksamkeit zuwenden. Ganz neue Gedanken lassen sich nach den vielen Untersuchungen von Seite der scharfsinnigsten Philologen, Aesthetiker und Philosophen kaum finden;[1]) es handelt sich mehr um die methodische Feststellung und die Sicherheit des Ergebnisses. Wenn das Ergebnis wahr ist, muss es bei Aristoteles auch klar sein und darf die „tragische Reinigung der Leidenschaften" nicht mehr „zu den ästhetischen Prachtausdrücken gehören, die jedem Gebildeten geläufig und keinem Denkenden deutlich sind".

Da ich die schlichte Erklärungsweise des Philologen anzuwenden gedenke, beginne ich mit der Uebersetzung des Aristotelischen Textes. Die Definition der Tragödie also, welche im Anfang des 6. Kapitels der Poetik gegeben wird, lautet[2]): „Die Tragödie ist die Nachahmung einer würdig ernsten und in sich abgeschlossenen Handlung, die einen entsprechenden Umfang hat, in kunstmässig, nach der Verschiedenheit der Teile verschieden geformter Rede. Sie ahmt durch Darstellung Handelnder, nicht durch berichtende Mitteilung nach und erzielt durch Furcht und Mitleid die Reinigung dieser Art von Gemütserregungen". Während die übrigen Bestim-

1) Eine Uebersicht über die Literatur geben die Schriften von H. Weil, über die Wirkung der Tragödie nach Aristoteles (Verhandlungen der 10. Vers. deutscher Philologen, Schulmänner u. Orientalisten in Basel. 1848. S. 131 ff.), von J. H. Reinkens, Aristoteles über Kunst, besonders über Tragödie. Wien 1870. S. 78 ff., von A. Doering, die Kunstlehre des Aristoteles. Jena 1876, von Fr. Susemihl, Einleitung zu der Uebersetzung der Poetik. Leipzig 1874 und Jahresberichte. Auch Feller, die tragische Katharsis in der Auffassung Lessings. Programm von Duisburg 1888, bietet eine brauchbare Orientierung.

2) *ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν [ἐν τοῖς μορίοις], δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.* Die Emendation von Tyrwhitt *ἑκάστῳ* für *ἑκάστου*, welches durch Missverständnis von *χωρίς* entstanden ist, wird durch das nachfolgende *χωρὶς τοῖς εἴδεσι* (1449 b 29) bestätigt. Diese Stelle erweist auch den Zusatz *ἐν τοῖς μορίοις* als überflüssig und ungehörig.

mungen dieser Definition in der Poetik eingehend erläutert werden, haben die letzten Worte *δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν* in der Poetik keine Erklärung erhalten. Da Aristoteles in der Politik[1]) ausdrücklich eine nähere Erörterung des Begriffes *κάθαρσις* für die Poetik in Aussicht stellt, ist sie hier zweifelsohne ausgefallen und derjenige, welcher den Ausfall verschuldet hat, verdient nur dann nicht unsern Zorn, wenn das Forschen nach Wahrheit süsser ist als der Besitz derselben. Der Punkt, welcher zunächst zu vielfachen Zweifeln Anlass gegeben hat, ist die Bestimmung des Begriffes Furcht. Ist darunter die Besorgnis des Zuschauers für den Helden des Stücks oder das Bangen für die eigene Person zu verstehen? Lessing, dessen Hamburgische Dramaturgie für die Auffassung unserer Frage ebenso wie für die Theorie der Tragödie überhaupt epochemachend geworden ist, sagt darüber im 75. Stück: „Aristoteles glaubte, dass das Uebel, welches der Gegenstand unseres Mitleidens werden solle, notwendig von der Beschaffenheit sein müsse, dass wir es auch für uns selbst oder für eins von den unsrigen zu befürchten hätten. Wo diese Furcht nicht sei, könne auch kein Mitleiden stattfinden. Denn weder der, den das Unglück so tief herabgedrückt habe, dass er weiter nichts für sich zu fürchten sehe, noch der, welcher sich so vollkommen glücklich glaube, dass er gar nicht begreife, woher ihm ein Unglück zustossen könne, weder der Verzweifelnde noch der Uebermütige pflege mit anderen Mitleid zu haben. Er erklärt daher das Fürchterliche und das Mitleidswürdige eines durch das andere. Alles das, sagt er,[2]) ist uns fürchterlich, was, wenn es einem andern begegnet wäre oder begegnen sollte, unser Mitleid erwecken würde, und alles

1) VIII 7 1341 b 38 *τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἁπλῶς, πάλιν δ' ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον.*

2) Rhet. II c. 5 1382 b 26 *ὡς δ' ἁπλῶς εἰπεῖν, φοβερά ἐστιν ὅσα ἐφ' ἑτέρων γιγνόμενα ἢ μέλλοντα ἐλεεινά ἐστιν*, c. 7 1385 b 13 *ἔστω δὴ ἔλεος λύπη τις ἐπὶ φαινομένῳ κακῷ φθαρτικῷ ἢ λυπηρῷ τοῦ ἀναξίου τυγχάνειν, ὃ κἂν αὐτὸς προσδοκήσειεν ἂν παθεῖν ἢ τῶν αὑτοῦ τινα* u. c. 8 1386 a 28 *ὅσα ἐφ' αὑτῶν φοβοῦνται, ταῦτα ἐπ' ἄλλων γιγνόμενα ἐλεοῦσιν.*

das finden wir mitleidswürdig, was wir fürchten würden, wenn es uns selbst bevorstünde". Mit dieser Wechselbeziehung von Furcht und Mitleid erklärt Lessing, warum Aristoteles dem Mitleid die Furcht beigesellt hat und nur die Furcht, keine andere Leidenschaft. Die Lessing'sche Auffassung rang sich siegreich durch viele Bedenken und Anfechtungen hindurch und schien festzustehen, bis in der letzten Zeit die Wagschale sich nach der anderen Seite zu neigen begann.[1]) Der Schrift von Karl Tumlirz „Die tragischen Affekte Mitleid und Furcht nach Aristoteles", Wien 1885 rühmt Susemihl[2]) nach, es sei durch dieselbe die Ueberzeugung, dass Aristoteles die Furcht für den tragischen Helden gemeint habe, befestigt und die Sache wo nicht ganz doch nahezu zum Abschluss gebracht worden. Wenn ein so bedeutender Philosoph und trefflicher Kenner des Aristoteles eine so entschiedene Erklärung abgibt, so besteht dringliche Gefahr, dass als trauriges Ergebnis der vielen Mühe und Arbeit ein Irrtum sich Bahn breche und allgemeinere Anerkennung finde. Denn als Irrtum muss diese Auffassung der Furcht mit allem Nachdruck erklärt werden. Aristoteles hat selbst von der tragischen Furcht eine Erklärung gegeben, die jeden Zweifel ausschliesst. Bei der Darlegung, in welcher Stimmung jemand der Furcht unterworfen ist, sagt er in der Rhetorik (II 5 1382 ^{b} 30): „Wenn die Furcht mit der Erwartung irgend ein verderbliches Leid zu erfahren verbunden ist, so fürchtet niemand, der glaubt, dass ihm kein Leid widerfahre; man fürchtet das nicht, was man nicht glaubt zu erleiden, und diejenigen nicht, von denen man kein Leid erwartet, und dann nicht, wann man kein Unglück erwartet... An kein Leid aber glauben diejenigen, welche in grossem Glücke sind oder zu sein glauben, und andrerseits diejenigen, welche schon alles Schreckliche

1) Ich nenne besonders Ueberweg in Fichte's Zeitschr. f. Philos. 1860. S. 260 ff., Liepert, Aristoteles oder der Zweck der Kunst. Passau 1862. S. 14 ff., Zeller, Philosophie der Griechen II 2 S. 783^{3} N. 5, Philippson, Jahrb. f. class. Philol. 1882 S. 541 ff., Jos. Egger, Katharsisstudien. Wien 1883. S. 9 u. 21 ff.

2) Bursian'sche Jahresb. 42. Bd. S. 260.

erlitten zu haben glauben und der Zukunft gegenüber gleichgültig sind, wie z. B. diejenigen, welche eben hingerichtet werden. Nein, es muss bei dem, weshalb sie bangen, eine Hoffnung auf glücklichen Ausgang vorhanden sein. Deshalb muss man, wenn es ratsam erscheint, dass jemand fürchte, ihm die Ueberzeugung beibringen, dass er der Möglichkeit eines Leids ausgesetzt ist. Man muss ihm vorstellen, dass auch andere, die höher standen, Leid erfahren haben; ferner ihm Seinesgleichen im Unglück darstellen, das sie eben erleiden oder erlitten haben und zwar von solchen, von denen sie es nicht erwarteten, und solches Leid, das, und zu einer Zeit, wo sie es nicht erwarteten". Nach Aristoteles will die Tragödie Furcht erwecken. Sie stellt zu dem Zwecke Helden dar, die leiden, und zwar solche, die höher stehen, denn die Helden der Tragödie sind Männer, die „in hohem Glück und Ansehen stehen".[1]) Die Helden sind dem Charakter nach Leute wie wir; denn sie sind nicht Ideale der Tugend und Gerechtigkeit; sie werden auch nicht durch Schlechtigkeit und Niederträchtigkeit unglücklich, sondern durch irgend einen Fehler.[2]) Die Helden der Tragödie endlich erleiden Unglück, das sie nicht erwarten; denn sie erleiden das Gegenteil von dem, was wir sie anstreben sehen. Das ist die Wirkung der tragischen Peripetie; denn „Peripetie ist der Umschlag der Handlung in ihr Gegenteil".[3]) Sie werden häufig unglücklich durch solche, durch die sie es am wenigsten erwarteten. Denn der tragische Dichter „muss solche Stoffe suchen, bei denen Verwandte einander Leid zufügen, bei denen z. B. ein Bruder den Bruder, ein Sohn den Vater oder eine Mutter den Sohn oder ein Sohn die Mutter tötet oder zu töten im Begriffe steht".[4]) Bei diesen Stoffen spielt die

1) *τινὰ τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχίᾳ* Poet. c. 13 1453^{a} 10.

2) Ebd. 1453^{a} 8 *ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνῃ μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ διὰ ἁμαρτίαν τινά.*

3) Ebd. c. 11 1452^{a} 22 *ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή.*

4) Ebd. c. 14 1453^{b} 19.

Anagnorisis eine Hauptrolle, die Aristoteles neben der Peripetie als Hauptmittel der tragischen Wirkung betrachtet. So erklärt die angeführte Stelle der Rhetorik den Gedankengang der Poetik; sie erklärt auch den Satz der Poetik „Mitleid knüpft sich an den, welcher unverdient leidet, Furcht an den Gleichen".[1]) Man hat diese Stelle in Verkennung der Bedeutung der Präposition *περί* als Hauptbeweis für die Furcht um den Helden gelten lassen,[2]) während sie der beste Beleg für die gegenteilige Ansicht ist. Das ergibt sich noch besonders aus folgendem Satz der Rhetorik: „Wir bemitleiden diejenigen, welche nach Alter, Charakter. Eigenschaften, Stellung, Geburt uns gleich sind. Denn bei allen diesen ist mehr die Möglichkeit gleichen Leids gegeben. Ueberhaupt muss man auch hier die Auffassung haben. dass was wir bei uns fürchten, dies bei anderen bemitleiden".[3]) An den Gleichen knüpft sich also die Furcht für die eigene Person oder für die Seinigen. Freilich sucht man mit der „Furcht für die Seinigen" die „Furcht für den Helden" zu gewinnen.[4]) „Ich fürchte in dem Unglück, dem der Held als mein Freund entgegengeht, zugleich ein mir selbst drohendes Leid. Die *φιλία* ist der Masstab dieser indirekten Furcht"[5]) oder „Durch die Macht der tragischen Darstellung fühlt sich der Zuschauer dergestalt annäherungsweise mit dem Helden eins, dass er nunmehr ebenso für sie fürchtet wie sonst nur

1) Ebd. c. 13 1453ª 4 *ὁ μὲν γὰρ* (nämlich *ἔλεος) περὶ τὸν ἀνάξιόν ἐστιν δυστυχοῦντα, ὁ δὲ (φόβος) περὶ τὸν ὅμοιον*, [*ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον*].

2) Susemihl, Einl. zur Poetik S. 59: „Die Worte sind schlechterdings entscheidend; denn da der gleiche Ausdruck in dem gleichen Zusammenhang nach allen Regeln philologischer Hermeneutik nur Gleiches bezeichnen kann, da er aber das erste Mal ohne Zweifel bedeutet „Gegenstand unseres Mitleids ist nur der unverdient Leidende", so kann er auch an zweiter Stelle nur besagen, „und der unserer Furcht einer unseresgleichen". Dagegen ist nur zu bemerken, dass *περί* und „Gegenstand ist" sich nicht deckt.

3) II c. 8 1386ª 25 *καὶ τοὺς ὁμοίους ἐλεοῦσιν κατὰ ἡλικίαν, κατὰ ἕξιν, κατὰ ἕξεις, κατὰ ἀξιώματα, κατὰ γένη· ἐν πᾶσι γὰρ τούτοις μᾶλλον φαίνεται καὶ αὐτῷ ἂν ὑπάρξαι κτέ.*

4) Egger a. O. S. 35: „Wir empfinden *φόβος* für den Helden und zugleich für uns, d. h. für den Helden in uns, indem wir beide momentan gar nicht auseinander halten, sondern mit dem Helden uns eins fühlen."

5) Tumlirz a. O. S. 24.

für die Seinen oder seine Freunde".[1]) Gegen diese Deutung und die Zuhilfenahme einer indirekten Furcht, von der Aristoteles nichts weiss, spricht entschieden folgender Satz der Rhetorik:[2]) „Wir bemitleiden die uns Näherstehenden, wenn sie uns nicht ganz nahe stehen (wie Eltern, Kinder, Gattinnen nach 1385ᵇ 28). In Bezug auf die letzteren verhält man sich wie in Bezug auf sich selbst beim Nahen eines Unglücks. Deshalb weinte Amasis bei seinem Sohne, als er zum Tode abgeführt wurde, nicht, wohl aber bei seinem Freunde, als er ihn anbettelte. Denn dieses ist mitleiderweckend, jenes aber schrecklich. Das Schreckliche ist nämlich verschieden von dem Mitleiderweckenden und geeignet das Mitleid abzustossen." Diese Stelle lehrt uns einmal, warum Aristoteles bei der Furcht die allernächsten Angehörigen, mit denen man sich völlig identificiert, der eigenen Person gleichstellt, zweitens dass die *φιλία* dem Aristoteles nicht als Grundlage einer indirekten Furcht gelten kann. Würde man für den Helden ebenso fürchten wie sonst für sich oder die Seinigen, so würde damit das Mitleid aufhören und keine Thräne fliessen. „Solche die heftig fürchten, fühlen kein Mitleid, weil sie mit dem eigenen Schicksal beschäftigt sind".[3]) Eduard Müller behauptet,[4]) dass wenn auch von *φοβεῖσθαι περί τινος* oder *ὑπέρ τινος* hie und da die Rede sei, doch von einem *φόβος* für andere in der ganzen Gräcität kaum irgend eine sichere Spur sich entdecken lasse.[5])

1) Susemihl in Bursian's Jahresb. a. O. S. 261.

2) II 8 1386ª 17.

3) Ebd. 1385ᵇ 33 *μήτ' αὖ φοβούμενοι σφόδρα· οὐ γὰρ ἐλεοῦσιν οἱ ἐκπεπληγμένοι διὰ τὸ εἶναι πρὸς τῷ οἰκείῳ πάθει.*

4) Jahrb. f. Philol. 1870. S. 396 f. Vgl. *ἀγωνιᾶν περί (ὑπέρ) τινος.*

5) Tumlirz a. O. S. 22 N. 1 will mit Eud. Eth. 1228ᵇ 9 *ποῖα οὖν ὑπομένει ὁ ἀνδρεῖος; πρῶτον πότερον τὰ ἑαυτῷ φοβερὰ ἢ τὰ ἑτέρῳ;* beweisen, dass die Alten eine Furcht für einen anderen wohl kannten. Eine *ἀνδρεία* in Bezug auf die *φοβερὰ ἑτέρῳ* setze ja einen *φόβος* vor dem fremden Leid voraus. Daran ändere der Umstand nichts, dass im Folgenden erklärt werde: *εἰ μὲν δὴ τὰ ἑτέρῳ φοβερά, οὐδὲν σεμνὸν φαίη ἄν τις εἶναι.* Denn in der Eudem. Ethik werde eine Tapferkeit nur insofern anerkannt, als sie sich in der Standhaftigkeit todbringenden Gefahren gegenüber äussere. Tumlirz scheint diesem Beweis nicht ganz zu trauen, weil er den wichtigen Punkt nur in einer Anmerkung behandelt hat. Er mutet dem Philosophen eine auffallende Inconsequenz zu, wenn er ihn gleich nachher sagen lässt:

Jedenfalls findet sich bei Aristoteles keine Spur und wie in der oben angeführten Stelle der Rhetorik oder Poetik c. 19 1456 a 38,[1]) so kann besonders in der nachher zu besprechenden Stelle der Politik (VIII 7), wo von Furcht und Mitleid in Bezug auf die Katharsis, also in Bezug auf die Wirkung der Tragödie die Rede ist, nur an die Furcht für die eigene Person gedacht werden. Allerdings ängstigt man sich um den Helden, für den man sich interessiert, und Plutarch[2]) berichtet uns z. B., wie im Kresphontes des Euripides Merope mit den Worten „o Hades drunten, diesen Schlag versetz' ich Dir", wobei sie das Beil über ihren schlafenden Sohn erhebt, den sie für den Mörder ihres Sohnes hält, das ganze Theater von Furcht erbeben macht, sie möge den Sohn eher treffen, bevor der greise Diener ihr in die Arme fällt und die Aufklärung bringt. Aber mit Recht bezeichnet der Philosoph Moses Mendelssohn[3]) diesen Schrecken als Mitleid. Von verschiedenen Seiten[4]) ist bemerkt worden, dass bei Aristoteles ἔλεος auch das Mitgefühl für einen anderen beim nahen Bevorstehen eines Unglücks begreift. Das ergibt sich deutlich aus der vorher angeführten Definition des Furchtbaren: „furchtbar ist, was Mitleid erweckt, wenn es bei anderen geschieht oder bevorsteht". Das Gleiche besagt eine andere Stelle,[5]) wo es heisst: „Da die Leiden nur, wenn sie als nahe vor Augen treten, Mitleid erwecken, während dasjenige, was vor oder nach einer endlos langen Zeit geschehen ist, beziehungsweise geschehen wird, bei dem Mangel der Erwartung oder Erinnerung entweder gar nicht oder nicht in gleicher Weise rührt, so folgt, dass diejenigen, welche den

τὰ δὲ φοβερὰ φόβου ποιητικὰ ἑκάστῳ ᾧ φοβερά. Auf das richtige Verständnis weist der das Resultat der Ausführung gebende Satz hin: ὁμοίως δὲ καὶ τὰ φοβερὰ τὰ μὲν ἁπλῶς ἐστι, τὰ δὲ τινί. Es handelt sich um die absolute und relative Bedeutung des Furchtbaren und ἑαυτῷ — ἑτέρῳ heisst in dem obigen Satze „in seinen Augen — in den Augen eines anderen".

1) πάθη παρασκευάζειν οἷον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργήν.

2) περὶ σαρκοφαγίας II c. 5 p. 998 E. Der Vers ist von Porson hergestellt: ὦ νέοτερ' Ἄιδη, τήνδ' ἐγὼ δίδωμί σοι | πλαγήν.

3) S. Lessings Hamb. Dr. St. 74 g. E.

4) Vgl. Döring a. O. S. 309, Ed. Müller Jahrb. f. Philol. 1870 S. 396.

5) Rhet. II c. 8 1386 a 29.

Eindruck durch Haltung, Stimme, Kostüm und überhaupt durch die Schauspielkunst unterstützen, mehr Mitleid erwecken. Denn sie bewirken, dass das Leid, welches sie uns vor Augen stellen, als nahe entgegen tritt, sei es als bevorstehend oder als geschehen. Und was eben geschehen ist oder in Bälde geschehen wird, ist rührender." Diese Stelle nimmt ausdrücklich auf das Theater Rücksicht und wer kann behaupten, dass das dem Kresphontes drohende Schicksal nicht als ein in Bälde bevorstehendes Leid erscheint?[1])

Die dargelegten Beweise dürften genügen. Aristoteles kennt nur eine Furcht für die eigene Person. Die Stelle der Rhetorik, von welcher wir ausgegangen sind, lässt erkennen, dass die Furcht, welche die Tragödie erwecken soll, nicht die Angst ist, welche aus der Vorstellung eines bestimmten nahe bevorstehenden Unglücks entsteht, sondern eine erregte Furchtsamkeit, welche nicht eine einzelne besondere Gefahr zum Gegenstande hat.[2]) Wie Furchtsamkeit das Kind überkommt, dem eine Räubergeschichte erzählt wird, so erweckt uns der Anblick ungewöhnlich trauriger Schicksale, welche die Unsicherheit des menschlichen Glückszustandes zur Empfindung bringen, ein unheimliches Bangen, als könne von einer

1) Tumlirz S. 19 sagt: „Geht das μέλλον auf die unmittelbare, gewisse, daher unabwendbar scheinende Folge, so kann in dem aristotelischen ἔλεος nicht die Furcht für den Helden eingeschlossen sein. Denn jede Furcht setzt, wie Aristoteles ausdrücklich betont, die Möglichkeit der Hoffnung, dass es anders kommen könne, voraus". Aber für Aristoteles ist diese s. g. Furcht für den Helden nicht φόβος, sondern ἔλεος und nur für den φόβος ist die ἐλπὶς σωτηρίας nötig. Wie Tumlirz S. 36 angibt, konstatiert Aristoteles selbst Nikom. Eth. 1111 a 11 οἰηθείη δ' ἄν τις καὶ τὸν υἱὸν πολέμιον εἶναι ὥσπερ ἡ Μερόπη bei Merope die ὁμοιότης. Trotzdem könne weder vor noch nach der Anagnorisis eine solche Komposition Furcht im Sinne Lessings erwecken. Vor der Anagnorisis nicht, weil wir doch höchstens die That, nicht das Wollen derselben für uns fürchten würden. Dieser Einwand ist mir nicht recht verständlich. Mit der Teilnahme für Merope und mit der Angst, sie könne den tötlichen Streich führen, ist eine Besorgnis vor ähnlichen Gefahren eigenen Irrtums verbunden.

2) Der Einwand also, welchen Reinkens S. 222 oder Jerusalem, Ueber die Aristotelischen Einheiten im Drama, Leipzig 1885, Seite 33 f. erhebt, beim Anhören des „König Oedipus" müsse den Zuschauer die Furcht ergreifen, er werde seinen Vater töten und seine Mutter heiraten, oder er werde sich auch die Augen ausbohren, darf als bedeutungslos gelten.

Seite, von der wir es nicht erwarten, ein Unglück auf uns hereinbrechen. Das ist nicht eine heftige Furcht, welche uns für das Leid anderer Menschen gefühllos macht, sondern eine Empfindung, welche das Mitleid steigert, wenn auch die Stärke des Gefühls nicht der Teilnahme für den anderen, sondern der Sorge um das eigene Wohl entspringt. In ihrer Stärke kann sich diese Furcht zum Schauder (φρίττειν Poet. c. 14 1453^{b} 5) steigern. Die gemischte Empfindung von Furcht und Mitleid, welche die Tragödie erweckt, hat schon Sophokles wohl erkannt. Im Prologe des „Aias“ tritt der wahnsinnige Held, eben damit beschäftigt an den Rindern, die er für Odysseus und die Atriden hält, seinen Ingrimm auszulassen, auf den Ruf der Göttin Athena aus dem Zelte. Er frohlockt in dem Gefühl befriedigten Rachedurstes und stösst ein Gelächter aus bei dem Gedanken, wie er den verhassten Odysseus zu Tode misshandeln werde. Er lacht über ein Glück, das zu seinem Untergange wird; Odysseus aber, welcher alles mitangehört hat, sagt nach dem Abtreten des Aias zur Göttin:

Mich jammert sein,
Hasst er auch bitter mich, bei seinem Missgeschick,
Dass schlimme Irrsal ihn in ihren Banden hält.
Nicht sein Los mehr als meines schwebt vor Augen mir
Und klar wird mir: wir alle, die wir leben, sind
Nur Scheingestalten, wesenlose Schatten nur.

Fremdes Missgeschick erinnert uns oft mehr als es die Höflichkeit und die Teilnahme für den anderen gestattet, an die eigene Lage und wir sind manchmal unangenehm berührt, wenn die Mitteilung unseres Leids bei dem andern statt des erwarteten Mitgefühls Klagen über seine Leiden hervorruft. Unglücksfälle machen auf uns den stärksten Eindruck, wenn sie nicht bloss in der Teilnahme für den Nächsten den Geselligkeitstrieb, sondern auch in der Furcht für uns, weil wir leicht in gleiche Lage kommen können, den Selbsterhaltungstrieb afficieren. Uebrigens halte ich die Auffassung, welche Döring (a. O. S. 310) vom Mitleid hat und Reinkens (a. O. S. 218)

billigt, nicht für richtig. „Das Mitleid, sagt Döring, ist nach Aristoteles nicht, wie wir es zu betrachten gewohnt sind, eine philanthropische Regung selbstloser Teilnahme an fremdem Leid, sondern es wurzelt in der Besorgnis eigenen Uebels; es ist eine verkappte Furcht, die sich nährt durch Anschauen des Unheils, das über Fremde hereinbricht.“ Diese Auffassung geht aus von der Definition, welche Aristoteles [1]) vom Mitleid gibt: „Es soll denn Mitleid eine Art Unlust sein über ein uns vor Augen tretendes verderbliches oder widerwärtiges Unglück eines unverdient Leidenden, das man unter Umständen auch für sich selber oder für einen von den Seinigen erwartet.“ Er führt weiter aus, dass deshalb sowohl die Ueberunglücklichen wie die Ueberglücklichen, die Verzweifelnden wie die Uebermütigen dem Mitleid unzugänglich seien. Aber Aristoteles macht damit nicht die Besorgnis des Unglücks, sondern nur das Verständnis für das Unglück zur Voraussetzung der mitleidigen Gefühle. Ich kann niemanden wegen eines Leids beklagen, das ich nicht als Unglück empfinde und beurteile. Als Unglück aber empfinde ich nur das Leid, das ich für mich selbst oder einen der meinigen besorge. Dass nach Aristoteles das Mitleid nicht in der Besorgnis eigenen Uebels wurzelt, beweist am klarsten der Schluss des berührten Abschnitts, [2]) wo gesagt wird, dass wir überhaupt den bemitleiden, bei dessen Lage wir uns erinnern, dass Gleiches uns oder einem der unsrigen begegnet ist, oder erwarten, dass Gleiches uns oder einen der unsrigen treffen wird. Zur Erwartung künftigen Leids kommt also hier die Erinnerung an vergangenes Missgeschick; die eine wie die andere führt zum Verständnis des fremden Unglücks. So erklärt sich der Ausdruck des Aristoteles „weder Mitleid noch Furcht“, mit dem Lessing [3]) vergeblich sich abmüht. Die Annahme von Lessing, dass nach Aristoteles der Affekt des Mitleids

1) Rhet. II 8 1385^{b} 13. S. oben S. 19 Anm. 2.

2) 1386^{a} 1 *καὶ ὅλως δὴ ὅταν ἔχῃ οὕτως ὥστ' ἀναμνησθῆναι τοιαῦτα συμβεβηκότα ἢ αὐτῷ ἢ τῶν αὑτοῦ ἢ ἐλπίσαι γενέσθαι αὐτῷ ἢ τῶν αὑτοῦ.*

3) Hamb. Dram. St. 76 f.

ohne Furcht für uns selbst nicht vorkommen könne und dass die Furcht ein notwendiges Ingrediens des Mitleids sei, kann nicht als richtig gelten. Eine Mutter, die ein Kind verloren hat und jetzt kinderlos ist, kann die tiefste Teilnahme für den gleichen Verlust einer anderen Mutter empfinden, ohne ein gleiches Schicksal für sich zu fürchten. Da sie ein gleiches Schicksal gehabt hat, fehlt ihr nicht das volle Verständnis für das Leid der andern Frau. Da sie aber nicht in gleicher Lage ist, fällt der Grund zur Furcht weg. Wie wir aus der angeführten Stelle der Rhetorik ersehen haben, erwecken die Schicksale von Personen, die trotz ihrer ersichtlich grösseren Sicherheit unglücklich geworden sind, ferner die Leiden von solchen, deren Lage uns an unsere eigene Lage erinnert, besonders aber die Leiden von solchen, bei denen Streben, Erwarten und Leiden in Widerspruch steht, in uns Furcht. Darum kommt der Anagnorisis in Verbindung mit der Peripetie am meisten die tragische Wirkung des Mitleids und der Furcht zu (1452ª 38). Wenn also einerseits Mitleid ohne Furcht denkbar ist, so wird andrerseits das Mitleid durch die Furcht für uns zur stärksten Empfindung, und die stärkste Empfindung braucht der tragische Dichter.

Nachdem diese Vorfrage erledigt ist, kommen wir zur Hauptfrage, was man unter Katharsis zu verstehen hat. Heinrich Weil (a. O. S. 135) fasst die Erklärungsversuche, welche von dem ersten Interpreten der Poetik Robortelli an (1548) bis auf seine Zeit (1847) unternommen worden sind, in vier zusammen: 1) Die Tragödie reinigt Furcht und Mitleid durch Furcht und Mitleid, indem diese Affekte sich durch ihre häufige Erregung selbst abschwächen und mässigen. 2) Sie wirkt reinigend und beruhigend auf alle unsere Leidenschaften. 3) Sie erweckt in uns ein Mitleid und eine Furcht, welche reine, aller Unlust, alles Schmerzes entkleidete Gefühle sind, weil nicht die Wirklichkeit, sondern das unschuldige Spiel der Dichtung sie uns einflösst. 4) Sie verwandelt durch ihre Erhabenheit Furcht und Mitleid in hehre, heilige Gefühle. Gegen die Lessing'sche Auffassung,[1]) dass die Katharsis nichts anderes bedeute als die Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, hat Goethe (Nachlese zu Aristoteles Poetik, 1827) nachdrücklichen Einspruch erhoben. Wir brauchen auf die Lessing'sche Erklärung und auf den Streit, ob die Tragödie einen moralischen Endzweck habe, nicht zurück zu kommen. Der Streit ist im Sinne Goethe's entschieden, wenn sich auch seine Deutung des Aristoteles[2]) als unmöglich erwiesen hat. Dass wenigstens nach Aristoteles die Tragödie nicht eine moralische Wirkung haben, sondern einen Genuss bieten soll, geht aus folgender Stelle der Poetik[3]) unzweideutig hervor: „Man muss nicht jeden Genuss bei der Tragödie suchen, sondern den ihr eigentümlichen. Da aber der Dichter den aus Furcht und Mitleid durch Nachahmung hervorgehenden Genuss verschaffen soll" u. s. w. Also dieser Genuss ist die eigentümliche Wirkung der Tragödie und die Reinigung von den Leidenschaften als Wirkung der Tragödie muss ein Kunstgenuss sein. Den gleichen Gedanken und eine nähere Erklärung bietet eine Stelle der Politik,[4]) mit deren Hervorhebung Eduard Müller[5]) sich um die richtigere Auffassung der Katharsis ein besonderes Verdienst erworben hat. Aristoteles handelt dort von der Einteilung der Melodien und Tonarten in ethische, praktische und enthusiastische und empfiehlt für die Erziehung die ethischen, für musikalische Aufführungen, bei denen Musiker und Hörer verschieden sind, die praktischen und enthusiastischen. „Denn für die Erregungen, fährt er fort, welche bei manchen Gemütern in besonders hohem Grade auftreten, sind mehr oder weniger alle empfänglich, für Mitleid, Furcht, ferner für Enthusiasmus. Denn auch von dieser Erregung werden manche leicht ergriffen. Durch die heiligen Lieder aber sehen wir diese, wenn sie Lieder auf sich

1) Hamb. Dram. St. 78.

2) „Die nach einem Verlaufe von Mitleid und Furcht mit Ausgleichung solcher Leidenschaften ihr Geschäft abschliesst."

3) c. 13 1453ᵇ 10. Vgl. auch c. 26 1462ᵇ 13.

4) VIII 7 1341ᵇ 32.

5) Gesch. der Theorie der Kunst bei den Alten. 1837 II S. 57 ff.

wirken lassen, welche das Gemüt orgiastisch aufregen, ruhig und gefasst werden wie infolge einer Arznei und Katharsis.[1]) Das nämliche muss der Fall sein bei denjenigen, welche für Mitleid und Furcht und überhaupt für Gemütsbewegungen besonderen Hang haben, bei den übrigen je nach dem Masse solchen Hangs, das auf sie trifft, und es muss für alle eine Katharsis und eine mit Wohlgefühl verbundene Erleichterung stattfinden. Auf gleiche Weise gewähren die kathartischen Lieder den Menschen eine unschädliche Freude." Wie schon Milton und Böckh, denkt auch Ed. Müller an eine Art homöopathischer Kur und an der ethischen Auffassung festhaltend meint er, die Affekte erführen durch die Wirkung der Tragödie eine gänzliche Umwandlung, so dass nur das Reine in ihrer Natur übrig bleibe, das Gemeine und Unreine ganz hinweggetilgt werde. Durch Mittel der Kunst können so nach seiner Ansicht alle Leidenschaften geheilt und gereinigt werden, indem die Kunst ihnen ihr ideales Abbild entgegenhält. Weil[2]) bemerkt dazu: „Im medicinischen Sinne ist das Wort *κάθαρσις* freilich genommen, wie das danebenstehende *ἰατρεία* beweist; allein daraus folgt nicht, dass an eine moralische Läuterung und Erhebung zu denken ist; es wird vielmehr eine Wirkung bezeichnet der eines Purgativs ähnlich. Die Natur dieser Wirkung geht am deutlichsten aus dem beigefügten *κουφίζεσθαι* hervor. Man verspürt eine Erleichterung und zwar eine Erleichterung, die von dem Gefühle der Lust begleitet ist." Hiermit hat Weil einen neuen, fruchtbaren Gesichtspunkt in die Katharsisforschung gebracht. Aber habent sua fata libelli. Die Abhandlung von Weil[3]) blieb unbeachtet und als Jacob Bernays[4]) zehn Jahre später ohne

1) Der Ausdruck *ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως* darf nicht verleiten, an Gemütskranke zu denken; *ἰατρείας* dient nur zur Erläuterung des medicinischen Gebrauchs von *κάθαρσις*.

2) a. O. S. 139.

3) Ueber das Verhältnis der Weil'schen Auffassung zu der ähnlichen von E. Egger, essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs. 1849, s. Jos. Egger a. O. S. 6.

4) „Grundzüge der verlorenen Abhandlungen des Aristoteles über Wirkung der Tragödie" in den Abhandlungen der historisch-philosophischen Gesellschaft in Breslau, I. Bd.

Kenntnis der Weil'schen Abhandlung den Gedanken von neuem darlegte und in musterhaft methodischer, teilweise mit feinem oder scharfem Witz gewürzter Weise begründete, da erschien er vielen, um mich eines Aristotelischen Ausdrucks zu bedienen, wie ein Sehender Blinden gegenüber, nicht allen, wie z. B. Leonhard Spengel in einer am 8. Mai 1858 in dieser Akademie gelesenen Abhandlung[1]) die Lessing'sche Auffassung von einer moralischen Wirkung der Tragödie mit Nachdruck verteidigte. Nach der Ansicht von Weil sind Mitleid und Furcht Bedürfnisse des Menschen; „wir empfinden ein Missbehagen, ein schmerzliches Gefühl, wenn wir längere Zeit ihrer entbehren mussten. Das Bedürfnis nach Emotionen ist die Quelle des Vergnügens an tragischen Gegenständen, dasselbe Bedürfnis, das bei minder fein organisierten Nationen Gladiatorenspiele hervorgerufen, dasselbe Bedürfnis, das so viele Zuschauer um eine Richtstätte versammelt." Ich weiss nicht, ob das Bedürfnis nach solchen Emotionen die Menschen ins Theater und zur Richtstätte führt, ob nicht mehr die Neugierde an die Richtstätte treibt, ob überhaupt ein solches Bedürfnis vorhanden ist.[2]) So viel steht fest, dass die Erklärung, welche Weil von den Worten *τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν* gibt: „die solchen Affekten eigentümliche Reinigung,[3]) unhaltbar ist. Zu einem ähnlichen Resultate kommt die der Grammatik Rechnung tragende Sollicitationstheorie von Bernays: „Die Tragödie bewirkt durch Erregung von Mitleid und Furcht die erleichternde Entladung solcher (mitleidigen und furchtsamen) Gemütsaffektionen" (S. 21). Mit der Uebersetzung „Gemütsaffektionen" will

S. 135—202 und als Sonderausgabe Breslau 1857, neu abgedruckt mit einem Briefe an Leonhard Spengel und „Ergänzung zu Aristoteles' Poetik" aus dem Rhein. Mus. unter dem Titel „Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama". Berlin 1880.

1) Abh. der philos.-hist. Cl. IX. Band 1. Abt. S. 1 ff.

2) Vgl. die ironischen Bemerkungen von Egger a. O. S. 17. Dagegen denkt ähnlich Schiller in der Abh. über die tragische Kunst.

3) Eine ähnliche Erklärung gibt C. G. Ritter, Theorie des deutschen Trauerspiels. Leipzig 1880 S. 102 „durch Mitleid und Furcht die (allen) solchen Affekten eigene läuternde Wirkung vollbringend".

Bernays dem Worte *παθημάτων* eine Wendung in das Habituelle und Chronische geben: „Der Mensch mit einer dauernden Disposition, mit einem festgewurzelten Hange zu einem gewissen Affekt soll durch die Katharsis ein Mittel erhalten, seinen Hang in unschädlicher Weise zu befriedigen (S. 23). Die Aristotelische Forderung der Katharsis verlangt von der Tragödie nichts weiter als dass sie dem Zuschauer einen Stoff biete, an dem er die Doppelempfindung von Mitleid und Furcht auslassen könne (S. 59). Bei der gewöhnlichen somatischen wie bei der ekstatischen Katharsis wird durch Sollicitation des störenden Stoffes das verlorene Gleichgewicht wiedergewonnen (S. 65). Nachdem im Mitleid das eigene Selbst zum Selbst der ganzen Menschheit erweitert worden, stellt er sich den furchtbar erhabenen Gesetzen des Alls und ihrer die Menschheit umfassenden unbegreiflichen Macht von Angesicht zu Angesicht gegenüber und lässt sich von derjenigen Art von Furcht durchdringen, welche als ekstatischer Schauder vor dem All zugleich in höchster und ungetrübter Weise hedonisch ist“ (S. 74). Bernays stützt seine scharfsinnige Erklärung durch Belegstellen aus den Vorlesungen des Proklos über Platons Politeia und aus Jamblichos *περὶ μυστηρίων*.[1]) Döring (S. 332 ff.) hat dazu eine wenig deutliche Partie des Aristides Quintilianus gefügt, eine interessante Stelle hat Meiser[2]) aus Plutarch[3]) beigebracht, wo es heisst: „Da wie Simonides sagt jede Schopflerche einen Schopf haben muss und jede Menschennatur Ehrgeiz, Eifersucht und Neid, „den Gefährten eitelgesinnter Männer“ nach Pindar, in sich trägt, so hat einer keinen geringen Nutzen davon, wenn er

1) Aus denselben erweist er die gleiche Bedeutung von *ἀπέρασις* und *ἀφοσίωσις* mit *κάθαρσις*. Baumgart, Jahrb. f. class. Philol. 1875 S. 95 will *ἀφοσίωσις* nicht mit Bernays mit „Abfinden“, sondern mit „gerecht werden“ wiedergeben. Aber *ἀφοσίωσις* bedeutet wie *ἀφοσιοῦσθαι, ἀποπέμπεσθαι* „sich von bedrückenden Gefühlen, von Befangenheit des Gemüts freimachen“.

2) Blätt. f. das bayer. Gymnasialschulw. 23 (1887) S. 211 ff.

3) *πῶς ἄν τις ἀπ' ἐχθρῶν ὠφελοῖτο* c. 10 Mor. p. 91 E *οὐ μετρίως ἄν τις ὠφελοῖτο τῶν παθῶν τούτων ποιούμενος εἰς τοὺς ἐχθροὺς ἀποκαθάρσεις καὶ ἀποστρέφων ὥσπερ ὀχετοὺς ῥορωτάτω τῶν ἑταίρων καὶ οἰκείων.*

diese Leidenschaften an seinen Feinden los wird und gleichsam Abzugskanäle für sie weit weg von seinen Freunden und Angehörigen leitet... Wenn diese Leidenschaften gegen die Feinde verbraucht werden, können sie die Freunde weniger belästigen.“ Es muss feststehen, dass *κάθαρσις* körperlich die Ausscheidung störender Stoffe, womit ein Gefühl der Erleichterung verbunden ist, in der Uebertragung auf das Seelenleben die Abstossung quälender Anwandlungen und beunruhigender Gemütsstimmungen, die Gemütsklärung bedeutet. Nun fragt es sich aber, wie durch Mitleid und Furcht die Abstossung von Mitleid und Furcht erfolgen soll. Man kann darin denselben Gallimathias finden, welchen Voltaire in der Reinigung von Furcht und Mitleid durch Furcht und Mitleid sah, wenn man sich nicht, wie Reinkens (S. 161) es lächerlich macht, vorstellen will, dass Furcht und Mitleid sich in der Art selbst aus dem Wege räumen, wie einer sich beim eigenen Schopfe fasst, von dem Boden hebt und in einen Abgrund wirft. Dieser Vorstellung sucht Bernays dadurch zu entgehen, dass er an die Stelle der Affekte die entsprechenden „Affektionen“ oder Gemütsdispositionen setzt. Diese Erklärung ist umgestossen worden durch den Nachweis, welchen Bonitz[1]) geliefert hat, dass der Sprachgebrauch des Aristoteles keinen Unterschied zwischen *πάθος* und *πάθημα* macht. In der schönen Stelle, welche Bernays (S. 115 f.) aus den „Bekenntnissen“ des Augustinus (III c. 2) citiert, heisst es treffend: „Würden die Jammerschicksale, welche ja längst verschollen oder erlogen sind, so dargestellt, dass der Zuschauer keinen Schmerz empfindet, so ginge er gelangweilt und unzufrieden davon; schmerzt es ihn aber, so bleibt er aufmerksam sitzen, und während seine Thränen rinnen freut er sich“. Wenn die Affekte sich erst lange austoben, „sich ausleben“ müssen, bis die Beruhigung eintritt, so kann die Freude nicht als eine unschädliche erscheinen. Nicht der Ablauf der Er-

1) Aristot. Studien. V. Ueber *πάθος* und *πάθημα* im Aristotelischen Sprachgebrauche. Wien 1867. Vgl. Spengel a. O. S. 38 ff., Liepert a. O. S. 11.

regung darf die Erleichterung bringen, sondern diese muss zugleich mit der Erregung sich einstellen. Andere wie Eduard Müller (II S. 68), Döring (S. 255), Reinkens (S. 161) unterscheiden nicht zwischen Affekten und Affektionen, sondern zwischen den durch das Leben bewirkten Affekten, welche unabhängig von der Tragödie in den Menschen vorhanden sind, und den durch die Kunst erregten Schicksalsaffekten. Aber der Gedanke, dass der Mensch schon beim Besuche des Theaters im Affekt sein muss, wenn er die Wirkung der Tragödie verspüren will,[1]) scheint ebenso fremdartig wie die Vorstellung von Ueberweg,[2]) dass es sich bei der *κάθαρσις τῶν παθημάτων* um die jedesmalige Befriedigung eines regelmässig wiederkehrenden Gemütsbedürfnisses, eines Dranges solche Affekte zu hegen, handle. Diese Vorstellung muss einem griechischen Theoretiker schon deshalb fernliegen, weil die scenischen Spiele nicht täglich wiederkehrten wie bei uns. Auch Zeller[3]) lässt die krankhaften und bedrückenden Gemütsbewegungen vor dem Theaterbesuche vorhanden sein; von diesen soll uns die Kunst „durch Erregung solcher befreien, die sie nicht an das Persönliche, sondern an das allgemein Menschliche anknüpft, deren Verlauf sie durch ein festes Mass beherrscht und ihre Macht einschränkt. Die Tragödie z. B. lässt uns in dem Schicksale ihrer Helden das allgemeine Menschenlos und zugleich das Gesetz einer ewigen Gerechtigkeit ahnen". Aristoteles fordert nicht einen auf dem Gemüte lastenden Druck, sondern nur eine Empfänglichkeit für Furcht und Mitleid. Auch diejenigen, welche durch orgiastische Lieder beruhigt werden, sind nicht solche, welche sich augenblicklich in einem Zustande hochgradiger Verzückung befinden, sondern solche, welche diesem Zustand sehr zugethan sind.[4])

1) Vgl. die spöttischen Bemerkungen von Stisser, Nochmals die Katharsis in Aristoteles Poetik. Norden 1889. S. 10.

2) Grundriss der Gesch. der Phil. 1886. I S. 233[7] f. Vgl. Uebersetzung der Poetik. 1882[2] S. 56.

3) Philos. d. Gr. II 2 S. 773[3].

4) An der Uebersetzung von Bernays S. 8 „nun sehen wir an den heiligen Liedern, dass wenn dergleichen Verzückte Lieder, die eben das Gemüt berauschen, auf sich wirken lassen, sie sich beruhigen" ist sowohl die Beziehung von *ἐκ τῶν ἱερῶν μελῶν*, das sich mit *καθισταμένους* verbindet, als auch der Ausdruck „dergleichen Verzückte" zu beanstanden. Vgl. Liepert a. O. S. 11.

Wenn wir es unternehmen den Gedanken des Aristoteles zu deuten, muss zunächst die Wiedergabe desselben der Grammatik und dem Sprachgebrauche, dann die Deutung dem Systeme und den anderweitigen Bemerkungen des Philosophen entsprechen; schliesslich dürfen wir auch eine Bestätigung durch die Wirklichkeit fordern, aber nicht dabei vergessen, dass Aristoteles die Tragödie als Grieche und als Philosoph auf sich hat wirken lassen. Nach dem bisher Erörterten können die Worte *δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν* nichts anderes bedeuten als „die Tragödie ist eine Nachahmung, welche durch Mitleid und Furcht die Erleichterung von dieser Art von Gemütserregungen erzielt". Die Gemütserregungen also, von denen der Mensch erleichtert wird, sind die durch die Tragödie selbst hervorgebrachten. Wie die Angabe in der a. St. der Politik *κουφισθῆναι μεθ' ἡδονῆς* unwiderleglich darthut, liegt in der Abstossung der Gemütserregungen, in der Gemütsklärung das Wohlgefühl. Denn ich empfinde ein Wohlgefühl, wenn ich von Lästigem frei werde. Die eigentümliche Fassung der Definition rührt von der Kürze des Ausdrucks her, die sich Aristoteles bei einer Definition erlaubte, weil er die nähere Auseinandersetzung folgen liess, wie auch die vorhergehende Bestimmung *χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν* erst durch die nachfolgende Erläuterung zu voller Klarheit gelangt. Deutlicher würde die Bestimmung in folgender Form geworden sein: „Die Tragödie erzielt als Nachahmung durch die Erregung von Furcht und Mitleid das mit der Befreiung von diesen Affekten verbundene Wohlgefühl". Wenn wir weiter fragen, worin die Erscheinung, dass diese Affekte zugleich erregt und abgestossen werden, ihren Grund haben mag, so gibt uns Aristoteles selbst hierauf die Antwort in dem schon einmal berührten Satz: „Der Dichter soll den aus Mitleid und Furcht durch Nachahmung hervorgehenden

Genuss bereiten".[1]) Die Nachahmung ist das Princip der Aristotelischen Kunstlehre. Im vierten Kapitel der Poetik, wo Aristoteles diese Grundlage der Kunst entwickelt, lesen wir Folgendes: „Die Nachahmung ist dem Menschen von Kindheit angeboren und das erste Lernen geht durch Nachahmung vor sich; ebenso ist die Freude an dem Nachgeahmten allgemein. Beweis dessen ist folgende Thatsache. Was wir in der Wirklichkeit mit Widerwillen sehen, davon betrachten wir die genauesten Abbildungen gern, z. B. Bilder von den widerwärtigsten Tieren und von Leichen. Der Grund liegt darin, dass das Lernen nicht bloss für die Philosophen, sondern auch für die anderen hoher Genuss ist, nur dass diese sich nicht auf die Dauer damit befassen. Denn aus dem Grunde sehen sie Abbildungen gern, weil sie bei der Betrachtung lernen und Schlüsse bilden, was ein Bild darstellt, z. B. „das ist der und der". Denn hat man den abgebildeten Gegenstand vorher noch nicht gesehen, so wird nicht die Nachahmung die Quelle des Genusses sein, sondern die Technik, die Farbe oder ein anderer solcher Anlass". Wenn die Unlust, welche uns der Anblick von Toten oder ekelhaften Tieren erweckt, bei der Abbildung sich in eine Annehmlichkeit verwandelt, so muss nach der Auffassung des Aristoteles das Vergnügen an tragischen Gegenständen nicht bei ihrer Wirklichkeit, sondern bei ihrer Nachbildung vorhanden und in dieser begründet sein. Denn was von der Unlust des Hässlichen gilt, muss in dieser Beziehung auch die Unlust der Furcht und des Mitleids treffen, und was die nachahmende Darstellung in der Malerei bewirkt, das muss auch der Nachahmung der Poesie eigen sein. Mit Bestimmtheit spricht dies Aristoteles in der Schrift *περὶ ψυχῆς* III 3 427 b 21 aus[2]): „Wenn

1) Poet. c. 14 1453 b 12 *τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητήν.* Gewöhnlich verbindet man *διὰ μιμήσεως* mit *παρασκευάζειν*, aber *διὰ μιμήσεως* ist attributive Bestimmung zu *ἡδονήν*, wenn auch das Verbum in der bekannten Weise Einfluss auf das Attribut hat, als ob es hiesse: *διὰ μιμήσεως παρασκευαζομένην ἡδονήν.* Die Angabe, dass der Dichter durch Nachahmung wirkt, ist überflüssig.

2) *ὅταν μὲν δοξάσωμεν δεινόν τι ἢ φοβερόν, εὐθὺς συμπάσχομεν, ὁμοίως δὲ κἂν θαρραλέον· κατὰ δὲ τὴν φαντασίαν ὡσαύτως ἔχομεν ὥσπερ ἂν εἰ θεώμενοι ἐν γραφῇ τὰ δεινὰ ἢ θαρραλέα.*

wir etwas Schreckliches oder Furchtbares wahrzunehmen glauben, werden wir sofort in Mitleidenschaft versetzt, ebenso auch wenn wir Muterweckendes wahrnehmen; dagegen bei der blossen Vorstellung solcher Dinge verhalten wir uns ebenso, wie wenn wir das Schreckliche oder Furchtbare auf einem Gemälde sehen". Eine Spur von der Theorie des Aristoteles, dass die eigentümliche Wirkung der Tragödie in der Nachahmung des Furcht- und Mitleiderweckenden beruhe, finde ich in einer Stelle des Horaz (epist. II 1 210), in welcher er vom tragischen Dichter sagt:

> ille per extentum funem mihi posse videtur
> ire poeta, meum qui pectus inaniter angit,
> inritat, mulcet, falsis terroribus implet
> ut magus et modo me Thebis modo ponit Athenis.

Ausdrücklich wird durch inaniter wie durch falsis das Unwirkliche des Furcht- und Mitleiderweckenden hervorgehoben. Aus der unmittelbaren Wahrnehmung der Nichtwirklichkeit entwickelt sich die Verstandesthätigkeit, das „Lernen", die Reflexion, die Erinnerung und die Betrachtung, welche sich mit der sprachlichen und sachlichen Behandlung des Stoffes, mit der Motivierung der Handlung, mit der Verkettung von Ursache und Wirkung, Schuld und Folge, mit der „moralischen Zweckmässigkeit",[1]) überhaupt mit dem Kunstmässigen und Philosophischen des Dramas beschäftigt. Diese Verstandesthätigkeit wirkt der Illusion und der die Seele einnehmenden Befangenheit entgegen, verscheucht die Wolken des Grams, welche sich um das Gemüt lagern, und lässt uns in der fortgesetzten Aufhebung eines Drucks, in der fortgesetzten Gemütserleichterung ein fortgesetztes Wohlgefühl empfinden. Die innere Thätigkeit muss die Einwirkung von aussen bewältigen und je stärker der Feind, desto höher das Gefühl des Sieges. „Der höchste Genuss ist die Freiheit des Gemüts in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte", sagt Schiller

1) Vgl. Schiller, über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen.

in der Vorrede zur Braut von Messina. Ebenso können wir die Wirkung des Erhabenen auf die Abstossung einer Unlust durch die siegreiche Verstandesthätigkeit zurückführen. Denn wie Schiller[1]) sagt. „besteht das Gefühl des Erhabenen einerseits aus dem Gefühl unserer Ohnmacht und Begrenzung, einen Gegenstand zu umfassen, anderseits aber aus dem Gefühl unserer Uebermacht, welche vor keinen Grenzen erschrickt und dasjenige sich geistig unterwirft, dem unsere sinnlichen Kräfte unterliegen". Je mächtiger der überwältigende Eindruck des Erhabenen, desto grösser das Vergnügen der Bewältigung. Das Wohlgefühl wird verringert oder ganz aufgehoben, wenn der Druck von dem Gemüte nicht in der entsprechenden Weise abgeladen wird, d. h. wenn sich die Illusion unser ganz bemächtigt und wir das Bild der Handlung nicht als Bild, sondern als ursprünglich anschauen.[2]) Der gemeine Mann, welcher sich von der Darstellung ganz hinreissen lässt, erfährt nicht die aus der Nachahmung hervorgehende, also eigentlich ästhetische Wirkung, sondern etwa die Wirkung, welche der Komiker Timokles in scherzhafter Weise als den Segen der Tragödie hinstellt[3]):

1) Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen.

2) Vgl. Schiller über die tragische Kunst: „Je lebhafter die Sinnlichkeit in unserem Gemüte erwacht, desto schwächer wird die Sittlichkeit wirken. Was also der Sinnlichkeit in unserem Gemüte ein Uebergewicht gibt, muss notwendigerweise, weil es die Sittlichkeit einschränkt, unser Vergnügen an Rührungen vermindern. Unsere Sinnlichkeit erlangt aber dieses Uebergewicht wirklich, wenn sich die Vorstellungen des Leidens zu einem solchen Grad der Lebhaftigkeit erheben, der uns keine Möglichkeit übrig lässt, den mitgetheilten Affekt von einem ursprünglichen, unser eigenes Ich von dem leidenden Subjekt oder Wahrheit von Dichtung zu unterscheiden. Sie erlangt gleichfalls das Uebergewicht, wenn ihr durch Anhäufung ihrer Gegenstände und durch das blendende Licht, das eine aufgeregte Einbildungskraft darüber verbreitet, Nahrung gegeben wird. Nichts hingegen ist geschickter, sie in ihre Schranken zurückzuweisen, als der Beistand übersinnlicher, sittlicher Ideen, an denen sich die unterdrückte Vernunft, wie an geistigen Stützen aufrichtet, um sich über den trüben Dunstkreis der Gefühle in einen heiteren Horizont zu erheben u. s. w.« Dazu Deike, Schillers Ansichten über die tragische Kunst verglichen mit denen des Aristoteles. Helmstedt 1891 S. 17.

3) Vgl. Kock II 453:

τοὺς γὰρ τραγῳδοὺς πρῶτον εἰ βούλει σκόπει,
ὡς ὠφελοῦσι πάντας· ὁ μὲν ὢν γὰρ πένης

Ja merke wohl: der Dichter von Tragödien
Nützt erstens aller Welt; der arme Schlucker sieht,
Dass König Telephos noch ärmer war als er,
Und trägt nunmehr die Armut leichter als zuvor.

Gewissermassen die Probe für unsere Erklärung der tragischen Katharsis finde ich darin, dass sich jetzt die entsprechende Katharsis der Komödie konstruieren lässt. Bernays (S. 116 f.) hat seinerseits einen solchen Versuch abgelehnt und zu dem Versuche Raumer's (hist. Taschenb. N. F. III. 1842. S. 175) Folgendes bemerkt: „Raumer hat die tragische Katharsis des Mitleids und der Furcht einfach umgestülpt und hat gemeint, die komische bestehe in einer Katharsis der „Mitfreude und der Hoffnung". Um dies ebenso einfach zu widerlegen, sei nur daran erinnert, dass weder die griechische noch eine andere mir bekannte Sprache einen Affekt der „Mitfreude" besonders benennt." Eine noch einfachere Widerlegung liegt darin, dass die Wegnahme von Freude und Hoffnung nicht ein Vergnügen, welches die Komödie ebenso wie die Tragödie bereiten soll, sondern ein Missvergnügen bewirkt.[1]) Die Katharsis der Komödie muss also gleichfalls in der Entfernung einer Unlust ihren Grund haben. Die Art dieser Unlust ergibt sich aus der Definition, welche Aristoteles von dem Komischen gibt[2]): „Das Komische ist eine Art Fehlerhaftigkeit und Hässlichkeit ohne Schmerz und ohne den Eindruck

πτωχότερον αὐτοῦ καταμαθὼν τὸν Τήλεφον
γενόμενον ἤδη τὴν πενίαν ῥᾷον φέρει.

Eine ähnliche Erklärung gibt B. Arnold, Lessings Emilia Galotti in ihrem Verhältnis zur Poetik des Aristoteles und zur Hamburgischen Dramaturgie. Chemnitz 1880. S. 12: „Die Tragödie bewirkt durch Mitleiden und Schauder die Reinigung d. i. die Verklärung der so beschaffenen Leiden. Das bekannte solamen miseris socios habuisse malorum erscheint bei Aristoteles in vertiefter Fassung. Die Tragödie soll dem Menschen eine Trostestätte im Unglück sein". Vgl. dagegen L. Bauer in den Blättern f. d. bayerische Gymnasialschulw. Bd. XVI S. 316 f.

1) Den Unsinn der bei dem Anonymus *περὶ κωμῳδίας* gegebenen Definition: *κωμῳδία ἐστὶ μίμησις . . δι' ἡδονῆς καὶ γέλωτος περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν* hat Bernays S. 145 ff. genügend blossgelegt.

2) Poet. c. 5 1449ª 34.

des Verderblichen, wie gleich die komische Maske einen hässlichen und verzerrten, aber nicht schmerzvollen Ausdruck hat". Die Unlust wird also hervorgerufen durch den Anblick des Hässlichen; aber die Wahrnehmung, dass das Hässliche keine Wirklichkeit hat, führt zur Aufhebung der Unlust und damit zu der Befriedigung, welche sich im Lachen zu erkennen gibt. Das Komische verursacht uns durch eine Hässlichkeit, durch einen Widerspruch Anstoss; der Widerspruch wird in seiner Unschädlichkeit und in seiner Absicht uns nicht wehe, sondern wohl zu thun erkannt; so hebt sich der Widerspruch auf, damit wird der Anstoss beseitigt und die befriedigende Wirkung des Komischen ist fertig. Wir brauchen nur die entsprechenden Aenderungen vorzunehmen, um von dieser nicht bestrittenen Wirkung des Komischen zur Wirkung des Tragischen zurückzukommen: Das Tragische erweckt uns durch Darstellung von Leiden Furcht und Mitleid; da aber die Gegenwart der Leiden, welche das Gemüt aufregt, sich als Schein zu erkennen gibt und der Schein auf die Absicht, uns zu unterrichten und zu unterhalten hinausläuft, so hebt sich die unangenehme Erregung auf und die Beseitigung des Lästigen bereitet uns eine unschuldige Freude (*χαρὰν ἀβλαβῆ*).

Die Bedeutung, welche der Schein, das Bild für die tragische Wirkung hat, ist längst erkannt worden. So sagt Fontenelle [1]: „Die Vorstellung im Theater macht fast den Eindruck der Wirklichkeit. Aber es bleibt denn doch immer ein Unterschied. Mag das Schauspiel auch noch so sehr uns hinreissen, mögen Sinn und Einbildungskraft noch so sehr über den Verstand Herr geworden sein, wir bewahren im Innern dennoch ein gewisses dunkles Gefühl von der Unwirklichkeit des Geschauten. Dieses wenn auch schwache und verhüllte Gefühl reicht hin, um den Schmerz über das Leiden eines uns teuren Menschen zu mildern, ja um diesen Schmerz auf den Grad herabzusetzen, wo er anfängt Vergnügen zu werden. Man

1) Ich citiere die Stellen von Fontenelle und Batteux nach Weil a. O. S. 134.

weint über das Unglück eines Helden, den man liebt; und in demselben Augenblick tröstet man sich, weil man weiss, dass alles Dichtung ist, und gerade aus dieser Mischung entgegengesetzter Gefühle entsteht ein angenehmer Schmerz und Thränen, die wir gern vergiessen". Nach Batteux besteht die Katharsis von Mitleid und Furcht darin, dass wir ein reines Vergnügen empfinden, Rührung ohne Schmerz, Furcht ohne Gefahr, Mitleid ohne Unglückliche; darin, dass das Bewusstsein der Täuschung uns tröstet, während das Bild uns betrübt, uns beruhigt, während das Bild uns erschreckt. Treffend bemerkt Eduard Müller (Gesch. d. Theorie d. K. II S. 66): „Immer ist und bleibt es doch ein Fremdes, ja ein Ideelles, ein Bild der Wirklichkeit, das doch selbst nicht wirklich ist, was wir schauen und hören; ebendeshalb, damit es nicht wahr und dadurch der Freiheit des Gemütes gefährlich werde, verordnet ja Aristoteles, dass Gesänge, welche aufregend wirken, die Jünglinge nicht selbst vortragen, sondern nur anhören sollen, wenn andere sie vortragen, [1]) und eine solche Illusion, wie sie wohl mancher annimmt, die das Dargestellte geradezu für Wirklichkeit nimmt, das Leiden also ganz als Leiden empfindet, die volle Beklemmung der bängsten Furcht, wie sie nur etwa der zum Richtplatz geführte Verbrecher empfindet, auch im Theater fühlen will, die also von der Lust, die aus der tragischen Furcht hervorkeimt, nichts wissen will, sondern der auch diese Furcht, wie die gemeine, eitel Traurigkeit ist, ist ihm durchaus unbekannt". Endlich erwähne ich noch die Erklärung von Adolf Stahr (Aristoteles Poetik 1860. S. 49 ff.), welche Reinkens a. O. S. 109 kurz abfertigt: „Wir befinden uns dem Kunstwerk

1) Abgesehen von den Jünglingen, von denen bei Aristoteles in diesem Zusammenhang nicht die Rede ist, ist die Bemerkung trefflich. Müller vergleicht die Erklärung von Orelli: „Die Zuhörer empfinden darin nur die Nachahmung der Leidenschaft durch den Künstler, welche Darstellung immer schwächer ist als die Wirklichkeit, und zur Vergleichung mit derselben, also zur ruhigeren Reflexion veranlasst" und bemerkt dazu: „Nur wenn die Worte „sie empfinden nur die Nachahmung" bedeuten sollen: die leidenschaftliche Bewegung ist in ihnen selbst überhaupt nicht vorhanden, muss ich mich dagegen erklären." Mit Recht.

gegenüber in einer Welt des schönen Scheins, die das Pathologische der Realität und ihrer Wirkung auf unser Gemüt nicht aufkommen lässt. Schon dadurch wird das Lustgefühl, das wir beim Anblicke des Kunstwerkes als solches empfinden, vorwiegen über das Gefühl der Unlust, das uns etwa der Gegenstand, der Inhalt desselben einflössen hönnte". Diese Auffassungen gelangten meines Erachtens deshalb zu keinem Ansehen, weil die Urheber das Wort *κάθαρσις* nicht richtig auslegten und infolge dessen den Zusammenhang der Aristotelischen Theorie nicht erkennen konnten. So ist bei Ed. Müller und Ad. Stahr das Endergebnis, dass die Katharsis eine sittliche Wirkung der Tragödie bedeutet. H. Siebeck [1]) betrachtet gleichfalls die Lust an der Nachahmung als das Mittel, durch welches der Mensch von dem Drückenden der im Zuschauer entstehenden Affekte befreit werde. Ihm kann Susemihl [2]) einwenden, dass nach der mehrerwähnten Stelle der Politik die Ekstase nicht bloss von dem Belästigenden und Bedrückenden, das sie an sich hat, befreit wird, dass vielmehr an die Stelle der Ekstase Ruhe tritt. Wenn dagegen Susemihl weiter bemerkt, dass die ekstatischen Gemütskranken durch ekstatische Melodien nicht etwa von der durch die letzteren hervorgebrachten Ekstase, sondern durch diese von der in ihnen vorhandenen momentan befreit werden, so liegt dem die schon oben beanstandete Auffassung der Stelle zugrunde, nach welcher es sich um Verzückte handeln soll, nicht um solche, welche der Verzückung leicht unterliegen. Bei solchen, welche für Ekstase besonders empfänglich sind, wird die durch die orgiastischen Lieder hervorgerufene Ekstase abgestossen, weil mittels des fremden Vortrags das Bewusstsein blosser Nachahmung lebendig erhalten wird. Bei solchen, die dafür minder empfänglich sind, stellt sich das behagliche Gefühl der Beruhigung und Erleichterung weniger ein. [3])

1) Zur Katharsisfrage. Jahrb. f. class. Philol. 1882 S. 225 ff.
2) Burs. Jahresb. Bd. 30 (1884) S. 79.
3) Stisser, die Katharsis in der Poetik des Aristoteles. Norden 1884 und Nochmals die Katharsis in Aristoteles Poetik. Ebd. 1889 nimmt auch auf Kunstmittel Bezug, indem er die Erklärung gibt: „Durch Mitleids- und Furchtempfindungen hindurch Befreiung von solchen Affekten bewirkend" und dazu bemerkt: „In der Tragödie werden die Zuschauer, nachdem in ihnen durch die mächtigsten Mittel der Kunst *ἔλεος* und *φόβος* im höchsten Grade aufgeregt sind, durch andere Mittel der Kunst aus diesem Zustande befreit und in den Zustand einer reinen, von solchen Affekten nicht mehr getrübten Freude versetzt; und damit wäre dann der versöhnende Schluss gewonnen, den Goethe eben in allen Erklärungen vermisste". In *δι' ἐλέου καὶ φόβου* soll also *διά* nicht im instrumentalen, sondern im räumlichen Sinne stehen und *ἔλεος* und *φόβος* Durchgangspunkt zur Katharsis sein. In der Stelle der Politik sollen die *ἱερὰ μέλη* von den *ἐξοργιάζοντα μέλη* verschieden sein und die Olymposlieder als *ἐξοργιάζοντα μέλη* den Enthusiasmus hervorrufen, andere Lieder als *ἱερὰ μέλη* von dem Enthusiasmus befreien. Beides ist mit Entschiedenheit abzulehnen. Ebenso auch die Ansicht von Giesing (Der Ausgang des Königs Oedipus von Sophokles und die Aristotelische Katharsis in Comment. Fleckeis. 1890 S. 25), welche sich an die Stisser'sche Auffassung anschliesst: „Katharsis ist die Beruhigung oder erleichternde Abspannung der erregten Affekte durch die Mittel des versöhnenden Abschlusses".

Zwei Momente unterscheiden also das Tragische der Kunst von dem Tragischen des Lebens, der Schein und das Unterrichtende. Tragisch ist der Umschlag von Glück in Unglück bei einem unverdient Leidenden. Unverdient ist das Leiden auch, wenn ein Versehen, ein verhängnisvoller Irrtum, eine Schuld des Leidenden vorliegt; nur darf die Schuld nach unserer Vorstellung mit der Grösse des Unglücks nicht in solchem Verhältnis stehen, dass durch den Gedanken „er hat sein Unglück verdient" das Mitgefühl abgestumpft wird. Am stärksten wirkt der in der Peripetie liegende Widerspruch, dass jemand durch Streben nach Glück sein Unglück herbeiführt. Die Wahrnehmung der menschlichen Kurzsichtigkeit und Ahnungslosigkeit erweckt Furcht um uns selbst, zumal wenn wir das Gefühl haben, dass wir oder einer der Unsrigen in die gleiche Lage kommen könnten. Das Tragische des Lebens bereitet uns den tiefsten Schmerz, nicht Vergnügen. Das Tragische der Kunst bereitet uns Wohlgefallen durch den blossen Schein der Wirklichkeit, welcher an die Stelle des Schadens das Unschädliche setzt. Der Schein muss einen Zweck haben, er muss unterrichtend sein. Das Unterrichtende liegt darin, dass der Uebergang von Glück in Unglück nicht auf Zufall beruht, sondern eine innere Begründung hat. Die Begründung

bringt die Gesetze der sittlichen Welt und die Beweggründe menschlichen Handelns zur Anschauung. Die Auffassung der Tragödie scheint zum Teil dadurch in eine schiefe Richtung gebracht worden zu sein, dass man zum Zweck derselben machte, was Mittel sein sollte. Man stellte der Tragödie eine Aufgabe, die der Kunst zu hoch ist, die Verherrlichung der sittlichen Weltordnung. Damit tritt uns das viel behandelte Problem von tragischer Schuld und Sühne entgegen. Das Tragische an und für sich erfordert keine Schuld. Das Unglück unserer Mitmenschen, das uns Mitgefühl weckt, berührt uns tragisch, sobald der Gegensatz von Glück und Unglück uns entgegentritt. Durch unschuldiges Leiden wird das stärkste Mitgefühl hervorgerufen. Aber das Tragische der Kunst soll Wohlgefallen erwecken; wie Schiller in der Vorrede zur „Braut von Messina“ sagt, „soll das Gemüt des Zuschauers auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten; es soll kein Raub der Eindrücke sein, sondern sich immer klar und heiter von den Rührungen scheiden, die es erleidet“. Das ist nur möglich, wenn die Reflexion des Verstandes sich auf der Höhe hält. Die Reflexion erhält ihren Stoff durch die Motivierung der Handlung. Diese muss in einer Weise gegeben sein, dass die Reflexion willig folgt, nicht Widerspruch erhebt; denn der Widerspruch lehnt sich auf gegen den Dichter und hat nur die Wirkung, dass man je eher je lieber das Theater verlassen möchte. Widerspruch aber wird hervorgerufen, wenn das sittliche Gefühl, der gerechte und humane Sinn des Zuschauers verletzt wird. Wenn die hinreichende Motivierung fehlt, hat die Reflexion keine Macht und der Affekt obsiegt. Den Ausgang der Emilia Galotti haben viele als etwas Herbes und Peinvolles empfunden. Tragisch ist er durchaus; aber da Emilia keine andere Schuld hat, als dass sie auf wohlgemeintes Zureden der Mutter die Begegnung mit dem Prinzen in der Kirche ihrem Bräutigam verschweigt, fehlt das Gegengewicht gegen den Affekt um so mehr, als der Verlauf der äusseren Handlung unsere Aufmerksamkeit erfordert und uns das Bewusstsein blosser Nachahmung abschwächt. Ganz

anders verhält es sich mit dem Oedipus Tyrannos des Sophokles. Dass der Held entsetzt durch die Greuel, die er ohne Vorwissen begangen, sich blenden werde, wussten die Zuschauer. Die Aufmerksamkeit derselben war auf die Art und Weise der Anagnorisis und auf die Begründung der Katastrophe gerichtet. Um diese zu begründen hat der Dichter dem Oedipus einen leidenschaftlichen Charakter, der sich zu vorschnellem Handeln hinreissen lässt, gegeben,[1]) dieselbe Leidenschaft, in welcher er den unerkannten Vater getötet hat (807 ff.). Wir beobachten, wie er sich von seiner Leidenschaft zu ungerechtem Verdachte gegen Tiresias und Kreon fortreissen lässt und diese hoher Achtung werten Männer gröblich beleidigt. Wir begreifen, dass er, sobald er dieses Wüten gegen andere als ungerecht erkennt, die Wut gegen seine eigene Person kehrt. Hier ist das nötige Gegengewicht vorhanden und es erfolgt die Katharsis des Affekts, so dass das von Furcht und Mitleid bestürmte Gemüt sich immer wieder aufklärt. Eine ungemein tragische Rolle ist Dejanira, die Gattin des Herakles, in den Trachinierinnen des Sophokles. Die zärtliche Gattin härmt und ängstigt sich um den abwesenden Gemahl. Schmerzlich ersehnt sie seine Rückkehr. Sie bereitet dem geliebten Gatten dadurch, dass sie sich seine Liebe erhalten und ihn in ihre Arme zurückführen will, den Untergang und bewirkt, dass Herakles sterbend zurückkehrt zu der bereits gestorbenen, die sich in namenlosem Schmerze den Tod gegeben. Es ist interessant zu beobachten, wie der Dichter die That der Dejanira einerseits wahrscheinlich gemacht, andererseits mit einem sittlichen Makel behaftet hat. Dejanira hat einst von dem Kentauren Nessos in dem Augenblicke, wo er um ihretwillen von Herakles den Tod fand, ein Zaubermittel erhalten, mit welchem sie sich die Liebe des Herakles sichern könne, wenn er zu anderen Frauen Neigung fühle. Der Gedanke liegt nahe, dass das Mittel des Kentauren dem

1) Vgl. V. 673—675, Oed. Kol. 438 f. und meine Einleitung zur Ausg. des Oed. Tyr. München 1886[2].

Leben desjenigen gefährlich sei, der ihn getötet. Aber der Dichter lässt durch die Lüge des Lichas und den Widerstreit eines Boten die unerfreuliche Kunde von der Untreue des Herakles der Dejanira in einer Weise beibringen, dass ihr Herz auf das empfindlichste getroffen und ihr Sinn umdunkelt wird. Erst in dieser Befangenheit erinnert sie sich des von alter Zeit her in einem ehernen Gefässe verwahrten Zaubers und sie hat keine Zeit zur Ueberlegung. So ist die That wahrscheinlich; um ihr aber eine sittliche Schuld anzuhängen, muss der Dichter den Vorwurf der Unüberlegtheit schaffen, ohne die Wahrscheinlichkeit der That aufzuheben. Das macht er so. Im letzten Augenblicke bevor Lichas kommt, um das Geschenk für Herakles entgegenzunehmen, äussert der Chor Bedenken (592 f.). Da Lichas hervortritt, vor dem sie nicht über die Sache reden mag, schlägt Dejanira die Bedenken mit einer sophistischen Wendung (*αὐτίχ' εἰσόμεσθα* 594) leichthin in den Wind. Für die Motivierung also, welche das sittliche Gefühl und die Reflexion wohlthätig anregt, nicht für das eigentliche Ergebnis der Handlung kommt die sittliche Idee in Betracht. Die Tragödie ist weder ein „moralisches Korrektionshaus" noch kann sie bei der Darstellung menschlicher Handlungen einer sittlichen Grundlage entraten.

So ungefähr gestaltet sich unseres Erachtens die Auffassung der Tragödie im Sinne des Aristoteles. Man[1]) hat die Wirkung der Tragödie erläutern wollen an dem Beispiel eines Fuhrmanns, der nach dem Genusse eines Cognacs schaudernd und sich schüttelnd ausruft: Schnell noch einen! Einen passenderen Vergleich bietet „der Wiederschein des Vesuvs im Meere" bei Jean Paul (Flegeljahre No. 9): „Seht wie fliegen drunten die Flammen unter die Sterne, rote Ströme wälzen sich schwer um den Berg der Tiefe und fressen die schönen Gärten. Aber unversehrt gleiten wir über die kühlen Flammen, und unsere Bilder lächeln aus brennender Woge. Das sagte der Schiffer erfreut und blickte besorgt nach dem donnernden Berg auf. Aber ich sagte: „Siehe, so trägt die Muse leicht im ewigen Spiegel den schweren Jammer der Welt, und die Unglücklichen blicken hinein, aber auch sie erfreut der Schmerz."

1) Vgl. H. Keck, Ueber das Tragische und das Komische. Halle 1872.

Wenn der Anblick des flammenden Berges uns wonnevolles Grausen, nicht peinliche Sorge bereiten soll, müssen wir empfinden, dass wir nur das Abbild von Flammen vor uns haben. Sehr schön sagt Schiller in der Vorrede zur Braut von Messina bei der Rechtfertigung des Chors: „Was das gemeine Urteil an dem Chor zu tadeln pflegt, dass er die Täuschung aufhebe, dass er die Gewalt der Affekte breche, das gereicht ihm zu seiner höchsten Empfehlung; denn eben diese blinde Gewalt der Affekte ist es, die der wahre Künstler vermeidet; diese Täuschung ist es, die er zu erregen verschmäht. Wenn die Schläge, womit die Tragödie unser Herz trifft, ohne Unterbrechung auf einander folgten, so würde das Leiden über die Thätigkeit siegen." Mit Recht hat man[1]) dem Mitleid und der Furcht in der modernen Tragödie einen verschiedenen Charakter zuerkannt. Das Mitleid ist die Teilnahme für den blind von dämonischer Leidenschaft hingerissenen; von Furcht wird der Zuschauer erfüllt, weil ihm bangt vor den Abgründen seines eigenen Busens, die zu ähnlichen Konflikten hinabziehen können. Aber es fragt sich, ob die moderne Tragödie nicht bloss die Leidenschaften erregt, sondern auch die Mittel besitzt, von den erregten Leidenschaften zu erleichtern; ob die Tragödie nicht uns bloss foltert, sondern die scheinbare Qual zum Genusse erhebt. Vieles trägt in neueren Stücken dazu bei, uns das Spiel und das Bildliche ganz vergessen zu machen, vor allem der Realismus des Inhalts, der uns in die alltäglichen Verhältnisse und in die gemeine Prosa des Lebens versetzt und manchmal uns den Unterschied nicht merken lässt, ob wir uns im Theater oder in einem Gerichtssale befinden. Der spannende Stoff nimmt den Zuhörer ganz gefangen, so dass er alle Möglichkeit der Reflexion verliert. Der Realismus der häufig des Kunstmässigen,

1) Vgl. Julius Göbel, über tragische Schuld und Sühne. Berlin 1884 S. 59.

des von Aristoteles geforderten ἡδυσμένον entbehrenden Form, entsprechend unterstützt durch den Realismus des Spiels und der scenischen Ausstattung thut das Uebrige, um die Auffassung des Zuschauers zu einer gleichfalls realistischen zu machen, so dass die Affekte über die Reflexion obsiegen und keine oder nur eine schwache Katharsis erfolgt. Daher kommt es, dass der Zuschauer mit einem Druck beladen das Theater verlässt, indem er sich fragt: „Warum habe ich mich unnützerweise foltern lassen?“ Solche Tragödien mögen dem grossen Publikum, für welches sie geschrieben sind, einen Genuss bereiten, wie ihn andere Schaustellungen bieten, sie mögen ihm einen willkommenen Einblick in das Leben anderer Gesellschaftskreise gestatten, die Neugierde befriedigen oder auch abschreckend wirken, einen ästhetischen Genuss können sie dem feineren Publikum nicht gewähren. Für ästhetisch empfindende Zuschauer aber hat Aristoteles seine Theorie von der Katharsis aufgestellt.

Akademische Buchdruckerei von F. Straub in München.